

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson

PRIMERA PARTE

Robert Wilson y la vanguardia escénica
en el ámbito del arte contemporáneo

autor

Pedro Valiente

director

José Ramón Pérez Ornia

Se recuerda al lector no hacer más uso de esta obra que el que permiten las disposiciones Vigentes sobre los Derechos de Propiedad Intelectual del autor. La Biblioteca queda exenta de toda responsabilidad.

Dado de Baja
en la
Biblioteca

Madrid, 2000

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION
REGISTROS DE LIBROS
BIBLIOTECA GENERAL

Nº Registro **J. D. 638**

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Estudio del proceso de creación en la obra de Robert Wilson

PRIMERA PARTE

**Robert Wilson y la vanguardia escénica
en el ámbito del arte contemporáneo**

autor

Pedro Valiente

director

José Ramón Pérez Ornia

Madrid, 2000

Agradecimientos

ESTADOS UNIDOS

Robert Wilson

Steven Bradley, Geoffrey Wexler

David W. Camacho, Dennis Redmond

Byrd Hoffman Foundation, Nueva York

Linda Jackson

Watermill Center, Long Island, Nueva York

Rudolph Ellenbogen

Library of Rare Books and Manuscripts,

Butler Library, Columbia University, Nueva York

Madeline Mitchell

Brooklyn Academy of Music, Nueva York

Dorothy Sverdlove

Dance Division, Performing Arts Library,

Lincoln Center, New York Public Library, Nueva York

American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts

Alley Theater, Houston, Dallas

ALEMANIA

Jan Linders

Thalia Theater, Hamburgo

Schaubühne, Berlín

Theater am Turm, Frankfurt

FRANCIA

l'Opéra de Paris, París

l'Odéon-Théâtre de l'Europe, París

MC93 Bobigny, París

Théâtre de Nanterre-Amandiers, París

Théâtre Vidy, Lausanne

ITALIA

Teatro della Pergola, Florencia

Change Performing Arts, Milán

Piccolo Teatro, Milán

ESPAÑA

Moisés Pérez Coterillo, *in memoriam*

Antonio Fernández Lera

Centro de Documentación Teatral, Madrid

José Ramón Pérez Ornia

Facultad de Ciencias de la Información, Madrid

El arte, el cual encuentra sus raíces en la memoria inconsciente, es la evocación de la naturaleza interior del ser humano.¹

Martha Graham

No he visto jamás algo más bello en este mundo desde que he nacido, jamás, ningún espectáculo, jamás, ha llegado al tobillo de este. [...] El espectáculo de Bob Wilson [*Deafman Glance*] no es absolutamente surrealismo, sino que es lo que nosotros, que hemos dado el nacimiento al surrealismo, habíamos soñado que surgiera después de nosotros, más allá de nosotros. [...] Wilson es el matrimonio del gesto y del silencio, del movimiento no sentido.²

Louis Aragon

Mi trabajo se conoce por su "libro visual", de manera que siempre supone un reto para mí presentar un trabajo que contiene mucho texto, con largos diálogos. [...] Trabajo en etapas. Preparo una pieza a lo largo de un largo proceso de tiempo. Comienzo con un libro visual, que es cómo se verá el escenario: alto o bajo, oscuro o claro, abstracto o naturalista, muy vacío o muy lleno o lo que sea. Una vez que sé cómo es el espacio, me resulta más fácil decidir lo que hay que hacer. La siguiente fase es el trabajo con los actores y se basa en los dibujos que componen el libro visual. Trato de no tener muchas ideas en la mente cuando acudo a los ensayos durante esta fase. No soy muy bueno a la hora de explicar mi trabajo y lo cierto es que no me importa. Creo que pierde algo si lo explico. Sólo tengo un concepto general, ya que me gusta ver a los actores y responder de forma espontánea frente a ellos. Trabajamos la improvisación con libertad, de manera intuitiva, y así realizamos otro boceto del trabajo: una forma de decir el texto, de moverse, de situarse en el espacio. Se toma nota de todo: el movimiento de un dedo, los ojos, los ángulos de la cabeza. Todo se considera desde una perspectiva formal y en general comienza como una improvisación y termina como algo muy preciso, coreografiado. Se ensayan series de movimientos de la misma forma que se ensaya una danza, el texto no se aprende de manera naturalista, sino formalmente, como se aprende a cantar Mozart: el texto se considera en términos de color, tiempo, espacio. Al final del taller tengo un boceto de la obra completa. Y también dispongo de diseños del vestuario y algunos diseños de los elementos escénicos, maquillaje e iluminación. Luego hay un tiempo de pausa en el que cada uno puede pensar acerca del trabajo, soñar con él, vivir en él. Y después todos volvemos a los ensayos finales.³

Robert Wilson

		<i>página</i>
I	APROXIMACIÓN A LA OBRA DE ROBERT WILSON	8
II	ESTRUCTURA DE UN ESTUDIO COMPARATIVO ACERCA DE ROBERT WILSON	26
	II.1 Principios básicos	
	II.2 Referentes multidisciplinares	
	II.3 Anotaciones en torno a la estética de Robert Wilson	
	II.4 Anotaciones acerca del proceso del trabajo de investigación, el diseño de vídeo y el estudio de <i>DDD III</i>	
1	ROBERT WILSON Y LA VANGUARDIA ARTÍSTICA	62
	1.1 Antecedentes históricos. De la pintura rupestre al ciberespacio	
	1.2 Simbolismo, expresionismo. Ambiciones de transcendencia	
	1.3 Dadaísmo, surrealismo. Entre la rebeldía y el onirismo	
	1.4 Teatro del absurdo. La paradoja del sinsentido	
2	ROBERT WILSON Y LAS PRINCIPALES POÉTICAS ESCÉNICAS DEL SIGLO XX	93
	POÉTICAS	
	2.1 Constantín Stanislavski. El Método	
	2.2 Antonin Artaud. El teatro de la crueldad	
	2.3 Bertolt Brecht. El teatro épico	
	2.4 Peter Brook. El espacio vacío	
	PRECURSORES	
	2.5 Alfred Jarry. Surrealismo	
	2.6 Adolph Appia. Diseño escénico	
	2.7 Edward Gordon Craig. Utopía tridimensional	
	2.8 Oscar Schlemmer. Bauhaus	
	2.9 Vsevolod Meyerhold. Biomecánica	
	2.10 Erwin Piscator. Montaje multimedia	

3	ROBERT WILSON Y LA DIRECCIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA	página 112
	VISIONARIOS	
3.1	Samuel Beckett	
3.2	Tadeusz Kantor	
	EUROPEOS	
3.3	Giorgio Strehler, Peter Stein, Andrzej Wajda, Patrice Chéreau	
	HISPANOS	
3.4	Jorge Lavelli, Alfredo Arias, Lluís Pasqual, Raúl Ruiz Alejandro Quintana, María Irene Fornés, Augusto Boal	
	MULTIDISCIPLINARES	
3.5	Jean Fabre, Peter Sellars, Robert Lepage	
	COREÓGRAFOS	
3.6	Pina Bausch, William Forsythe	
	MAESTROS	
3.7	Martha Graham	
3.8	Merce Cunningham	
4	CLAVES ESTÉTICAS EN LA OBRA DE ROBERT WILSON	139
4.1	Experimentación, vanguardia Formalismo, abstracción, terapia Teatro-danza, <i>performance</i>	
4.2	Posmodernidad	
4.3	Multimedia, multidisciplinar	
4.4	Multicultural, ecológico	
4.5	Oriental	
5	ELEMENTOS ESENCIALES EN LAS DISCIPLINAS DE ROBERT WILSON	181
5.1	Obra escénica. Lentitud, vacío, silencio <i>Tableaux vivants</i> , ópera	
5.2	Obra audiovisual. <i>Theatre of images</i>	
5.3	Obra plástica. Conceptual, minimalista Objetos escénicos, espacios de luz	

		<i>página</i>
6	CLAVES DEL PROCESO DE CREACIÓN EN LA OBRA DE DE ROBERT WILSON	222
6.1	Técnicas escénicas	
6.2	Voz, sonido	
6.3	Texto, composición	
6.4	Interpretación, movimiento	
6.5	Iluminación, vestuario	
6.6	Espacio, tiempo	
6.7	Puesta en escena	
6.8	Teatro total	
7	PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA DE LA OBRA DE ROBERT WILSON	259
7.1	Teatro ritual. El culto que se devora a sí mismo	
7.2	Variedades apocalípticas. Visiones del fin	
7.3	Arte mítico. Un viaje sin solución	
III	CONCLUSIONES: REFLEXIONES ACERCA DE LA OBRA DE ROBERT WILSON	280

APROXIMACIÓN A LA OBRA DE ROBERT WILSON

Miro hacia arriba y veo nubes colgando. Un aeroplano cruza. En la calle veo un hombre caminando y un coche que pasa. Todos estos eventos ocurren al mismo tiempo y a diferentes velocidades. La exposición ["Robert Wilson" en el Centre George Pompidou] es un poco como esto: llena de varias capas espaciales y temporales. El espacio es como una batería de energías diferentes. Es un espacio lleno de tiempo; no diría sin tiempo, sino un espacio de memorias.⁴

Robert Wilson

Robert Wilson aún se encontraba en Texas a principios de los años sesenta. Entonces se trasladó a Nueva York. Y se le ocurrió dedicar su vida al arte escénico. “Vi el teatro de Broadway y no me gustó. Lo odiaba. Y lo odio. Vi obras de Balanchine, Cunningham y John Cage y me gustaron. Y me siguen gustando. Esta fue mi primera influencia importante. La segunda fue cuando adopté a un chico sordomudo. Pensaba en términos de imagen. Con él hice *Deafman Glance*. Una ópera silente. Y la tercera influencia importante fue conocer a Christopher Knowles. Le preocupaban las matemáticas y me interesó su forma de pensar las palabras, las estructuras del sonido”.⁵

Tres décadas después, el director escénico Robert Brustein defiende que las grandiosas creaciones de Wilson, que ahora se comienzan a reconocer y apreciar en Estados Unidos a pesar de ser hace tiempo celebradas en Europa, se encuentran entre la obra teatral más innovadora y original que jamás haya ideado un americano.⁶ El escritor Stefan Brecht asegura que Wilson ha creado uno de los mayores trabajos escénicos de la década, basado en una estética muy diferente de las obras actuales que se encuadran dentro de la vanguardia teatral.⁷ Y el compositor Philip Glass cree que lo esencial del estilo wilsoniano es su sentido del tiempo, el espacio y el movimiento escénico; y que su extraordinario uso de la iluminación se desarrolló como un ingrediente importante a lo largo de los años.⁸

La experta en vanguardia norteamericana Bonnie Marranca recuerda que una de las revelaciones de la continuidad del simbolismo en el arte escénico es que la tecnología avanzada de nuestro tiempo ha tenido que entender el aura emocional de la iluminación en el mundo natural que el simbolismo rechaza. Sin esfuerzo, el mundo de Wilson recibe las formas orgánicas y la alta tecnología. En el tránsito a un nuevo siglo, el simbolismo avanza una vez más la nueva frontera entre la conciencia y la creatividad, cuando el espíritu, el arte y la ciencia se ubican en el mismo lugar. (El simbolismo fue el primer movimiento moderno en interesarse por el mito y el origen de las culturas en su intento de unificar la memoria colectiva). Cuando lo local se ha convertido en global, las palabras de Auerbach resultan proféticas: “Nuestra casa filosófica es la Tierra; no puede ser por más tiempo la nación”. Así, el vocabulario transcontinental e itinerante de Wilson —agrupando lenguajes escénicos de América, Japón y Europa— globaliza la experiencia escénica, como reflejo de la naturaleza cosmopolita de su estilo.⁹ Un estilo único en el ámbito del arte contemporáneo. Los elementos distintivos del estilo de Wilson son, en la reflexión de la instructora de teatro Jacqueline Martin, la comunicación no verbal, la concepción visual de la puesta en escena, la estructura como principio organizador del proceso de creación y del espacio

escénico, la experimentación de lenguajes escénicos como sistema para obtener una participación activa del espectador, y la utilización de técnicas de carácter terapéutico como expresión de una actitud vital solidaria.¹⁰ Martin coincide con Marranca en señalar los orígenes de la estética wilsoniana y apunta su posmodernidad.

Muchos de los elementos del teatro posmoderno están vinculados al teatro irracional que apareció en los primeros años del siglo veinte en movimientos como el simbolismo, el expresionismo y el dadaísmo, a través de creadores escénicos como Lugné-Poë, Reinhardt, Meyerhold, Copeau y otros. Elementos enriquecidos después en el teatro de la crueldad de Artaud, desarrollados con rapidez en la danza moderna, el absurdo en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, los *happenings* de los años cincuenta y el movimiento de creación colectiva de los sesenta, particularmente en los trabajos de Joseph Chaikin y Richard Schechner. Este proceso pavimentó el camino para experimentaciones posteriores de creadores como Foreman y Wilson en su búsqueda de formas teatrales que describan las frustraciones y las demandas de la vida en el mundo de la posmodernidad.¹¹

Robert Wilson —junto a Richard Foreman y Lee Breuer— está considerado como la máxima figura del llamado *theatre of images* (teatro de imágenes). Corriente escénica experimental que se desarrolló fundamentalmente en la década de los años setenta y que supuso el germen de la fertilización entre la danza, el teatro, las artes visuales, la música y la cultura pop del entretenimiento, con su correspondiente uso de imaginería visual, tecnología, voces tratadas, *performances* y representaciones multidisciplinares, las técnicas no occidentales y la intertextualidad. Según apunta Marranca, el *theatre of images*, en cuanto a la forma, supone el preludio del futuro del arte escénico: un teatro basado en la ecuación imagen-movimiento-música-texto-tecnología y, en cuanto al contenido, marca un punto de clausura en el teatro americano como manifestación última de su espíritu utópico y universal.¹²

A diferencia de otros creadores de vanguardia, interesados en la manipulación de la audiencia, Foreman considera que Wilson propone una estética no manipuladora que permite al arte crear un ámbito donde el espectador puede examinarse a sí mismo en relación con los descubrimientos que el artista ha realizado en el medio y ha mostrado al público con máxima lucidez.¹³ (Intención que comparte el propio Foreman en sus trabajos de dirección escénica).

Para Foreman *The Life and Times of Sigmund Freud* (1972) ilustra una observación de Heidegger acerca del arte: “La Tierra aparece iluminada sólo cuando se percibe y se conserva como aquello que es esencialmente indescifrable”. La profundidad regresa al teatro a través de la adecuada articulación del drama como paisaje, ocupando el espacio escénico con objetos

reales (impenetrables) de manera que esa impenetrabilidad satisface y produce asombro y disfrute. Y continúa Foreman: "Este es el objetivo del drama, más que trabajar el cerebro y el estómago de la audiencia con meros/supuestos objetos y actos que son poco más que estimulantes de nuestros habituales, condicionados, modelos emocionales y estructuras mentales".¹⁴

La emergencia contemplativa del tiempo cósmico y el tiempo escénico queda elucidada y consumada en la obra de Wilson. La dicotomía entre el macrocosmos y el microcosmos se muestra como producto de una elaboración a través del concepto de las escalas. Queda así perfilada, en la obra wilsoniana, la dimensión utópica del *performance art* del fin del milenio.¹⁵ Apreciaciones que Marranca desarrolla con gran precisión en sus ensayos como avance de la llamada *ecología del teatro*:

La dramaturgia de la memoria encuentra sus raíces en la vida de la mente, considerando la frágil identidad de quienes escriben sus historias y analizan sus sueños. Wilson ha mostrado siempre más interés en la civilización que en la sociedad. [...] En un mundo de caos el texto fractal no conoce límites. Es un concepto global. El libro ahora es una placa tectónica cuyo estado natural es un desplazamiento continental. En el mundo de las artes escénicas la obra de Wilson se manifiesta como ecología. [...]

Wilson se hace eco de toda clase de especies de textos e imágenes del archivo del mundo, y después pone en escena su fertilidad y adaptabilidad en nuevos medioambientes. Las relaciones en este mundo son sobre todo un asunto de asociación visual. Y se trata de textos e imágenes que no encuentran razón de coexistencia en el mismo paisaje. [...] No es difícil desplazarse desde un teatro a un paisaje: cada uno refleja la visión de un mundo que demanda presencias, y la confusión entre naturaleza y artificio, realidad e ilusión.¹⁶ [...] El biocentrismo de Wilson informa su entendimiento de la historia natural como parte de la historia del mundo, una perspectiva filosófica que fusiona teatro a la ciencia natural, biología a la geología, dramaturgia a la ecología.¹⁷

En un tono más directo, destacados colaboradores de Robert Wilson —en declaraciones aparecidas en el libro de Laurence Shyer— se dejaron llevar por la honestidad y el humor en sus valoraciones del mítico director:¹⁸

Alwin Nikolais (Wilson trabajó como escenógrafo en su compañía de danza)

Vi *Einstein* en París y quedé fascinado por su radical monotonía: absoluta y vívida inmersión en la repetición.

Jean-Claude Van Itallie (Wilson diseñó la escenografía de *America Hurrah!*)

La transformación del tiempo y el espacio de Wilson era, en el sentido más positivo, apabullante. Una experiencia teatral que no se podía encontrar en ningún otro lugar.

Meredith Monk (Wilson y Monk trabajaron juntos durante un año)

Un chico con chaqueta y corbata —algo muy extraño en 1967— se acercó y me dijo: ¡Eres una estrella, eres una estrella! Por supuesto, era Bob.

Richard Nelson (Diseñador de iluminación en *The King of Spain*, 1969)

Recuerda unas palabras de Wilson: “He estado observando toda la mañana a esa vaca y en dos horas no ha hecho nada más que mover un poco la cabeza. Eso es lo que voy a hacer yo”.

Richard Foreman (En 1972 escribió la primera reseña importante de Wilson)

Ante la desazón de Wilson al no conseguir su propósito, Jack Smith le aconsejó: “Hazlo m-á-s-l-e-n-t-o, Bob, debe ser m--á--s--l--e--n--t--o”.

Lucinda Childs (Coreógrafa en *Einstein on the Beach*, 1976)

En *A Letter for Queen Victoria* experimenté en teatro la excitación que me produce Cunningham en danza.

Jessye Norman (Cantante en *Great Day in the Morning*, 1982)

Había una maravillosa escena en *Great Day in the Morning* en la que yo tenía que cruzar el escenario y lentamente echar agua de una jarra en un vaso de agua, lo cual debía durar exactamente seis minutos. Cuando el vaso estaba a punto de verterse comenzaba a cantar “Amazing Grace”, que también debía estar cronometrada de manera que el agua se saliera del vaso y cayera al suelo en el momento justo. Déjenme decirles que pasé mucho tiempo con el vaso y la jarra.

David Byrne (Compositor en *the CIVIL warS*, 1984)

El trabajo de Wilson es como situar la melodía sobre el ritmo y el texto sobre ambos. Es la exteriorización de un proceso mental.

Laurie Anderson (Compositora en *Alcestis*, 1986)

Las obras de Wilson se funden en mi mente. Esa es la clave de su trabajo. Es como un sueño. [...] Tengo una colección de juguetes de todo el mundo (como dinosaurios y dragones que escupen fuego), y un día Bob vino a mi *loft* y se puso a jugar con ellos. Fue como un espectáculo de marionetas, que es lo que son sus obras.

Rolf Liebermann (Diseñador de iluminación en *Cosmopolitan Greetings*, 1988)

Wilson realiza sus obras con la luz. Puede emplear tres horas iluminando una mano con total concentración. Descubrimos la obra cuando queda iluminada.

Allen Ginsberg (Autor de textos en *Cosmopolitan Greetings*, 1988)

Pregunté cómo creaba sus imágenes y cuál era la base de su estética. Me respondió que busca el mínimo común denominador de las imágenes universales, los arquetipos más reconocibles y comunicables —como Mickey Mouse— y los emplea para realizar bloques de construcción sin recurrir necesariamente a su contenido. Lo cual está vinculado a los trabajos de Andy Warhol, Gertrude Stein y John Ashbery. En cierto sentido, Robert Wilson hacía en teatro lo que otros hacían en pintura o poesía.

El punto de partida de la fusión de culturas en su vertiente multidisciplinar es el modernismo europeo. Durante más de un siglo la práctica intercultural se ha vinculado a los movimientos de vanguardia, en particular, al modernismo literario, comenzando con el simbolismo y su conexión con el mundo oriental. De hecho el simbolismo perfila el comienzo de la abstracción en el arte occidental, el momento en el que los creadores se interesan por el concepto del signo, al tiempo que se interesan en dramas asiáticos danzados, basados en el signo. De manera que en la historia del modernismo la influencia de Oriente y la búsqueda de una renovación espiritual se extiende desde los simbolistas hasta Artaud —el primer artista teatral moderno europeo que se aleja de la tradición occidental— y, después, hasta Grotowski y Wilson, quienes representan dos caminos diferentes del legado simbolista del final de siglo.¹⁹

Siguiendo la reflexión de Marranca se puede trazar el recorrido histórico que se inicia en la modernidad artística y llega hasta Wilson. Al tiempo que quedan vinculados entre sí rasgos claves de su trabajo como la abstracción, el interculturalismo, la posmodernidad, el simbolismo y el orientalismo. Desde otra perspectiva, Nick Kaye aporta una tesis que contribuye a enlazar también la obra plástica de Wilson con elementos representativos de toda su producción. Este profesor escribe: “Los métodos del *minimal* y la escultura serial ofrecen puntos desde los cuales la evolución de la práctica escénica puede ser interpretada frente a la posmodernidad”.²⁰

El antropólogo Victor Turner señala el énfasis de Richard Schechner —representante del teatro posmoderno norteamericano, junto a Wilson y Breuer, según Martin— en el proceso de ensayos como clave de sus montajes escénicos.²¹ Y tomando a Estados Unidos como el mejor ejemplo de una cultura occidental contemporánea posmoderna, el profesor J. Ndukaku Amankulor considera que la práctica general del teatro se encuentra mucho más vinculada al ritual social que al ritual religioso.²²

“Lo moderno deslumbra. Necesito el telescopio del tiempo para mirar las cosas. Todo cuanto es moderno en nuestra vida se lo debemos a los griegos; y todo cuanto es anacrónico a la Edad Media”, ²³ explica Oscar Wilde. De hecho los griegos crearon el sistema de crítica de arte occidental. Con el desarrollo del espíritu crítico se llega a la comprensión, no sólo de uno mismo, sino de la vida colectiva. Comprensión que significa modernidad. Y para comprender el presente es necesario conocer el pasado; para saber algo de uno mismo hay que saberlo todo de los demás. “No puede haber ningún estado del alma con el que no se pueda simpatizar, ni ningún extinto modo de vida que no se pueda resucitar”, ²⁴ dijo también Wilde. Grecia legó al pensamiento moderno el concepto de la vida contemplativa y el método crítico que puede llevar a ella. Un gran logro del Renacimiento que dio origen al humanismo.

El teatro de Wilson —*theatre of visions* en términos de Stefan Brecht, *theatre of images* para Bonnie Marranca— deviene en lo que Jacqueline Martin denomina “teatro como epifanía de la individualidad del intérprete y teatro dedicado a la comunicación no verbal”.²⁵ La conciencia de la individualidad del intérprete reemplaza a la conciencia de la personalidad o del carácter representado por un actor, lo cual resulta esencial en el teatro de Wilson. Otro rasgo clave del estilo wilsoniano es su uso de la imaginería escénica.

La concepción visual sustituye a la concepción dramática de modo que el individuo es visto a través de una serie de imágenes. Lo que hace el individuo no puede ser interpretado como la representación de una acción por parte de un personaje del mismo modo que la visión escenográfica y sus imágenes cambiantes no se corresponden con la representación de un espacio escénico. Más bien el espectador presencia el todo como espectáculo, al margen de la realidad, donde los elementos escénicos se encuentran aislados unos de otros, el vestuario y la iluminación son una especie de abstracción al modo de los pintores surrealistas, y afectan al espectador como si se tratara de pinturas.²⁶ Por esta razón Wilson prefiere el teatro a la italiana, el arco del proscenio y los grandes escenarios de la arquitectura teatral tradicional. Como se ha señalado, este creador hace un extraordinario uso de las cortinas y otros instrumentos para separar a la audiencia del espectáculo, el cual pretende que sea apreciado desde la distancia sin auto-identificación.

No resulta difícil entender por qué Wilson ha recurrido en numerosas ocasiones a actores no profesionales, ya que rechaza cualquier forma de caracterización. El requerimiento básico de una producción wilsoniana es “la sensibilidad hacia la descarga energética del grupo o bien el nivel y el volumen de su flujo dirigido a la acción”. Desde el punto de vista del intérprete, “la consiguiente toma de conciencia de sus movimientos no deviene en el uso que puede hacer de ellos sino en permanecer alerta a su cuerpo y en responder a sus señales en cuanto a

hasta qué punto ejecutar un gesto o cuándo finalizar o iniciar una acción”.²⁷ Se trata de una simple toma de conciencia de actividades de la vida cotidiana.

Los ensayos de Wilson se asemejan a un taller donde los participantes tratan de descubrir su propia forma de moverse, su vocabulario de movimientos. Los ejercicios que suelen realizar son carreras alrededor de la sala y saltos, sentarse espalda con espalda, balanceándose, y tumbarse en el suelo con los ojos cerrados. En ocasiones repiten una acción o practican movimientos con lentitud. El objetivo es crear y mantener energías: “Crear energía y sentarse en ella”, en palabras de Wilson.

Muchas de las actividades en los talleres proceden de los ejercicios que realizaba Wilson a finales de los sesenta con Raymond Andrews, un muchacho sordomudo. Los intérpretes aprendían sus gestos y su lenguaje para incorporarlos a sus montajes. Aquí se encuentra el fundamento de lo que Wilson denomina pantalla exterior, la cual registra la mayoría de impresiones visuales y auditivas de las personas y sus sensaciones: las personas ciegas ven las cosas en una pantalla auditiva interior. Como resultado sus pantallas interiores están mucho más desarrolladas que las de otras personas. De modo que en las obras de Wilson ambas pantallas tratan de acercarse.²⁸

Los esfuerzos de entender la forma de percibir de Andrew se introdujeron en *Deafman Glance*: “Pensando en la forma en que percibe la cosas montamos una obra con un vocabulario similar al suyo. En su mayoría con imágenes, ya que me parecía que pensaba en términos de ilustraciones o imágenes”.²⁹ Esta fue la explicación de Wilson, para quien tal proceso refleja gran parte de lo que Andrew comprendía. En *Deafman Glance* aparecen muy pocas palabras: se presentan casi por completo imágenes y acciones similares a los dibujos, movimientos, gestos y sonidos mudos de Andrew.

Por ello resulta fundamental el movimiento lento. La descarga corporal depende, más que de la velocidad de la dicción o de los gestos, de los cambios de las situaciones. Desde el punto de vista del espectador, las acciones ralentizadas introducen un cambio en sus hábitos de percepción. Se produce así una tensión entre la velocidad de captación de la audiencia y la velocidad de la acción, debido a que la imagen no es recibida en continuidad sino contemplada en un presente continuo.³⁰ Las acciones escénicas en las obras de Wilson son independientes, de manera que el espectador debe decidir si se trata de caos o de orden, si lo que está viendo y escuchando presenta o no alguna forma reconocible e incluso si lo que está presenciando tiene importancia. Desde el principio, en las propuestas wilsonianas de mediados de los años sesenta la audiencia se vio confrontada con elementos escénicos perturbadores: no entendía muy bien el tiempo ni el movimiento de este teatro-danza-*performance*.³¹ (En la década de los noventa la respuesta es diferente).

El escritor Stefan Brecht, quien participó como actor en varios de los primeros montajes de Wilson, transcribió al director:

La obra no tenía una estructura literaria y casi no había símbolos... Estaba tratando de retroceder hasta lo más simple posible. Cómo caminar, cómo caminar en un escenario, cómo sentarse en una silla y levantarse... ¿es necesario que haya una historia, es necesario que haya personajes, es necesario que haya simbolismo..., en ese momento me estaba preguntando si me podía sentar frente a una audiencia o si podía haber una sala llena de personas, simplemente sentadas juntas, teniendo un intercambio.³²

Overture (1971) supuso un puente entre el teatro de visiones de Wilson y su uso del lenguaje a partir de la siguiente obra, *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* (1972), presentada en Persia. La primera imagen proyectada sobre una pantalla se debatía entre pensamientos que partían desde la sugerencia de una palabra (dinosaurio) como si la razón tratara de abrirse camino entre capas y capas de lenguaje. El texto, de semántica incoherente, era asociativo en fonemas y frases que crecían a partir de los demás en un frenético cuerpo de sonidos registrados. En palabras de un espectador, era una obra de órganos vocales: una imagen sonora de un esfuerzo terrible.³³

Hasta 1972 el teatro de Wilson siguió muy vinculado a lo visual, un teatro de la parte izquierda del cerebro, basado en imágenes más que en textos o historias. Desde 1974 se abrió camino el teatro de la parte derecha del cerebro, incorporando el lenguaje a sus obras, aunque no se trate de un texto discursivo basado en significados denotativos y una lógica sintáctica. En aquellos años comenzó a trabajar con Christopher Knowles, un muchacho con deficiencias psíquicas, cuya estructura mental se expresaba en un ámbito interior similar a Andrew, el chico sordomudo. *A Letter for Queen Victoria* (1974) y *The \$ Value of Man* (1975) participan de las experiencias en los talleres con Knowles. Wilson explicó el uso de las palabras de Knowles como moléculas que se rompen y se dispersan en todas direcciones:

Estaba la palabra *Kathmandu*. Luego podía ser *Cat*. Luego *Cat-man-ru*. Luego podía ser *fat-man-ru*, y luego sería *fat man* (hombre gordo) y luego sería *fat*, y luego sería *man* o algo. Descomponía las partes. Y cada vez que usaba una palabra, no tenía miedo de destruirla. El lenguaje estaba vivo de verdad, las palabras estaban vivas de verdad. Siempre estaban creciendo y cambiando.³⁴

El análisis del arte abstracto descansa, más que sobre el fenómeno en sí, sobre lo que se puede deducir de la noción de abstracción. Dado el alto contenido abstracto de la obra de Wilson, en forma y contenido, el carácter de un supuesto estudio interpretativo resultaría demasiado especulativo. En cambio, existen rasgos wilsonianos más aprehensibles. Rasgos, incluso, tan esenciales como poco conocidos, cuyas manifestaciones más reveladoras surgen en el proceso de

creación. En este sentido, y como punto de partida del presente estudio y, a su vez, como núcleo de la obra de Wilson, el proceso de creación es un ámbito que permite una aproximación global, amplia y al mismo tiempo incisiva y tangible. Comenzando por los elementos claves de toda poética escénica como la articulación del discurso, las consideraciones del tiempo y el espacio, el tratamiento de la acción y los personajes, y la utilización de los recursos teatrales, entre otros.

En la reflexión del profesor Kaye el proceso de trabajo de Wilson sirve para poner en cuestión objetos, acciones y acontecimientos cotidianos, donde el intento de leer significados y correspondencias y modelos emergentes queda diluido por posibilidades e implicaciones múltiples. El acto de la lectura se torna en parte de la materia de la obra, de modo que el significado deviene en algo múltiple y elusivo —como una posibilidad constante—, que siempre parece hallarse fuera de alcance. Foreman, en su revisión de *Freud*, enfatiza la importancia en Wilson de la multiplicidad y la no certeza. “Una ‘disposición’ potente de diversas acciones y objetos escénicos encontrados e inventados, situados e interconectados para ‘mostrar’ en cada momento tantas implicaciones y relaciones entre objetos y efectos, en multiniveles, como sea posible”.³⁵ Según la explicación de Kaye:

En cierto sentido su trabajo se parece a una lectura. Pero la representación de Wilson continuamente convoca el desarrollo de imágenes familiares, resonantes o paralelas. La obra tiene que ver con el acto de la lectura, pero de forma que elimina el intento de cerrar cualquier lectura concreta para llegar a una conclusión final, única, no autoconsciente.³⁶

En el epílogo de *the CIVIL warS/Cologne Section* (1984) aparecen indiferenciadas —junto a palabras fragmentadas— imágenes míticas, antropomórficas e históricas junto a figuras literarias (profecías de los indios hopi, un cuento de los hermanos Grimm, el Eclesiastés, *Rey Lear*, un texto de Heiner Müller...). Invisibles cuerpos que pueblan las obras wilsonianas: construcciones en el tiempo y el espacio. Espacio concebido como laboratorio de asociaciones visuales, simulaciones de ciencia ficción, paisajes sonoros polifónicos, diseños escultóricos abstractos, ininterpretables y autorecurrentes signos.³⁷ Desde *Einstein on the Beach* (1976) hasta *Monsters of Grace* (1998).

Según Johannes Birringer, director y profesor de *performance* y multimedia, un rasgo esencial del teatro de Wilson es el abandono de una acción dramática con la pretensión de establecer una continuidad interna o una secuencia lineal o alguna clase de representación mimética de causa y efecto; por el contrario, sus montajes presentan una dispersión o combinación de imágenes múltiples, proyecciones en pantallas, textos, sonidos y movimientos a fin de lograr un ritmo visual-musical que no puede ser percibido de forma coherente o lógica. *the*

CIVIL warS es un claro ejemplo de esta intención. En esta producción surgiría la lectura y la visión de configuraciones abstractas de forma, color, sonido, volumen, escala, tempo y duración. De modo que la potencia expresiva de sus enormes *tableaux vivants*, al insinuar presencias inmanentes, mitificaban aleatorias anécdotas (de la vida y la historia de Prusia).³⁸ En su estudio de la voz en el teatro moderno la profesora de dicción Jacqueline Martin describe las poéticas de Stanislavski, Brecht, Artaud, el Roy Hart Theatre, Grotowski y Brook. En lo que denomina “visiones directoriales” incluye a Bergman, Mnouchkine y Stein. Por último, dedica varios capítulos a la “aproximación posmoderna”, donde la “aproximación de grupo” está representada por Joseph Chaikin y Richard Schechner, y en la “aproximación del *art-performance*” aparecen Richard Foreman y Robert Wilson.³⁹

Wilson se aproxima al teatro de comunicación no verbal. Admirador de Gertrude Stein, es considerado por Louis Aragon heredero de los surrealistas. Su posición dentro del teatro posmoderno se ha ido haciendo más clara, cuenta Martin: en Estados Unidos en los años sesenta —donde la influencia de John Cage era evidente en sus producciones minimalistas— y en Europa en los setenta y ochenta —donde se ha convertido en uno de los principales directores del teatro contemporáneo—. El trabajo de Wilson vinculado a la comunicación resulta muy particular: determinado por sus propias dificultades con el lenguaje y un impedimento de dicción en su infancia —resuelto por una profesora de danza que le enseñó a relajar la tensión de su cuerpo y a confiar en su energía—. Después Wilson ha enseñado a niños autistas y con deficiencias mentales —quienes no disponen de las aptitudes normales de comunicación—, e incluso ha trabajado con ellos en teatro en numerosas ocasiones (desde *DiaLog* en los años setenta hasta *DDDIII* en los años noventa).

Estos experimentos han influido en la concepción de Wilson del texto escénico, al cual se refiere como “banda sonora” (*audio score*) y cuya función primordial es acompañar sus ideas y su libro visual (*visual book*). Como Foreman, Wilson usa efectos de sonido sin relación, numerosas cintas de forma simultánea, palabras aisladas y trozos de palabras, las cuales se refieren a motivos e imágenes como si se tratara de un sueño. Además, los primeros *performances* de Wilson en la década de los sesenta recogían su inspiración de la danza. Lo cual marca el comienzo de una forma particular de trabajo escénico: la naturaleza del *performance* sugiere el origen de su teatro de visiones (*theatre of visions*). Teatro caracterizado por una concepción visual de la puesta en escena y, por consiguiente, del espacio escénico. Si bien no carece de texto.

Según John Rockwell, uno de los mayores expertos en la obra de este creador, “Wilson ha definido una nueva clase híbrida de obra teatral que combina el movimiento glacial, visiones pictóricas, articulaciones estilizadas del texto y las canciones (especialmente cuando no reinterpreta a los clásicos y crea su propio

trabajo), una visión del mundo extraña, posmoderna, neo-surrealista. Dentro del universo del teatro de vanguardia, el término wilsoniano significa algo casi tan distintivo y original como brechtiano”.⁴⁰ Un periodista cultural norteamericano ha recogido los siguientes comentarios:

La pasada primavera escuché en un bar de Florencia a dos escritores ponderando un curioso dilema: por qué Robert Wilson es el creador y director de teatro y ópera más celebrado en Europa y tan poco admirado en su país. “Creo que su *Madame Butterfly* en la Ópera Bastille es la mejor que se ha hecho jamás”, dijo Edmand White, novelista americano y biógrafo de Jean Genet, que vive en París. “Una mujer que es tan dura como una piedra me dijo que lloró [al ver *Madame Butterfly*]”, responde Gregor von Rezzori, escritor rumano residente en la Toscana. “El problema de Bob es que es un dramaturgo que en realidad no escribe”, dice White. “Los trabajos tempranos de Wilson no tenían diálogos ni argumento”. [...] Tal vez, sugerí, los trabajos de Wilson son inclasificables para los americanos, que prefieren etiquetarlo todo. ¿Son obras de teatro, piezas de danza moderna, *performance-art* óperas? ¿Son “cruciales, *Zeitgeist*, definitivas creaciones del mundo occidental”, como afirmaba Alan Kriesgsman en *The Washington Post* en su reseña de *Einstein on the Beach*? O son obras demasiado largas, pretenciosas, caras y perversas. [...] “El trabajo de Bob es *Gesamtkunstwerk*, una idea de Wagner: la abstracción total del teatro”, dice Rezzori. “Comienza por el *décor*, como Meyerhold en Rusia en los años veinte”, replica White. “También está vinculado al teatro de la crueldad de Artaud”.⁴¹

Wilson procede de las artes plásticas y la arquitectura por lo que tiende a privilegiar los códigos de estas disciplinas al combinar los signos de sus montajes visuales. En el mismo sentido la concepción de la banda sonora responde más a una concepción musical que dramática. Wilson hace patente la materialidad del lenguaje, sus ritmos y tonos, lo cual bloquea la relación transitiva desde el sonido al sentido del habla cotidiana o bien del diálogo teatral tradicional. En esta dirección Kaye advierte en la obra de Richard Foreman, Robert Wilson y Michael Kirby una preocupación por parámetros de estructura y forma, y distingue entre las referencias artísticas de Foreman y Kirby (artes plásticas y cine) y las no artísticas de Wilson (trabajo con niños deficientes mentales y discapacitados).⁴² Sobre todo, los estudios hablan de lentitud. La lentitud de la interpretación revela ambigüedades y levanta cuestiones que complican la lectura de la acción. Resulta una actuación que, en su desarrollo y a pesar de su potencia emocional y sus resonancias, resiste el intento de resolver imágenes en términos de significados particulares.

El maestro Jerzy Grotowski no separaba el pensamiento de la actividad corporal, la intención de la realización, la idea de su ilustración. Como Wilson, tan aferrado al vacío. “Puedo tomar cualquier espacio vacío y considerarlo un escenario desnudo. Un hombre atraviesa este espacio vacío mientras alguien más lo está observando, y esto es todo lo que se necesita para crear un acto de teatro. Sin

embargo, cuando hablamos de teatro no nos referimos a ésto”,⁴³ afirma Peter Brook. El espacio escénico es el lugar de conjunción de lo simbólico y lo imaginario, recuerda la profesora Anne Ubersfeld. El espacio de Grotowski es informal, el espacio de Genet es geométrico, el espacio de Brecht es mutable, el espacio de Beckett es indefinido.⁴⁴ El espacio de Wilson es plástico. Concepción espacial que deviene simbolista. En función de una lógica diferente a la convencional, se inscribe en la línea de invenciones de August Strindberg, Paul Claudel y los proyectos escenográficos de Adolph Appia y Edward Gordon Craig. Pierde toda especificidad en favor de una síntesis de las artes escénicas y de una atmósfera global de irrealdad. Es decir: el *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner.

Existe un intento de no narrar el tiempo sino de hacerlo presente, convertirlo en personaje. En el teatro del absurdo el tiempo dramático se presenta y concreta, pero es vacío y circular, no desemboca en nada, mantiene a las personas en una misma “situación sin futuro”. Son Alfred Jarry, Samuel Beckett, Eugène Ionesco y, más tarde, Robert Wilson. Se trata de un tiempo épico de la ficción que se expresa con los medios utilizados por el discurso verbal para situar en el tiempo el tema del universo simbolizado. La inscripción del tiempo en el texto. Aquí aparece la dificultad de las indicaciones de tiempo y lugar, el modo de representación, el ritmo, las pausas, los silencios, etcétera. Por ello en las dramaturgias actuales se tiende hacia el texto-partitura, donde encaja el trabajo wilsoniano. Trabajo que se sucede a un ritmo escénico inusual.

La distensión es un fenómeno inusual en el teatro, sólo apreciable en dramaturgias donde el tiempo funciona como personaje y donde debe ser experimentado por el espectador. En el *teatro de lo cotidiano* de Anton Chéjov —considerado naturalista, aunque no por Peter Brook— el tiempo se percibe como algo denso o repetitivo. En el *teatro de imágenes* de Wilson —considerado antinaturalista— también. Además, según las definiciones anteriores, el tiempo wilsoniano resulta flexible (los cambios de ritmo en *Alice*), dilatado (la semana de representación de *KA MOUNTAIN*), distendido (la lentitud de *Deafman Glance*), ceremonial (el juicio en *Einstein on the Beach*) y barroco (la estructura de *Four Saints in Three Acts*). ¿Cómo interpretar esas técnicas escénicas y su concreción en la obra wilsoniana? El director Peter Sellars, situado junto a Wilson dentro del difuso contexto de la posmodernidad teatral, se altera al hablar de textos dramáticos y sus interpretaciones:

Quien diga que sabe lo que Shakespeare quería decir, miente. Nadie lo sabe. Nadie lo sabe de verdad. No quiero que nadie me anuncie cuáles eran las intenciones de Mozart. [...] Las intenciones son peligrosas. Nos mentimos a nosotros mismos acerca de nuestras intenciones. ¡Por Dios! ¿Qué pretendemos hacer cuando hacemos algo? ¿Cuál es el significado real de una intención? Beckett hizo todo lo posible por mentir en cada palabra que escribió. [...] Todos

cubrimos nuestro rastro: ese es el significado de la existencia humana. [...] Proclamar: 'Esto es lo que el autor quería decir' es, simplemente, una locura.⁴⁵

Oscar Wilde decía que la autocultura es el verdadero ideal del hombre.⁴⁶ De hecho, talentos o genios, creadores como Shakespeare, Ibsen y Shaw no pisaron la universidad. Wilson, muy poco. Genio o no, el presente estudio indaga en la obra de un autor y director esencial del arte escénico contemporáneo. Un estudio que no pretende ser absoluto ni explicativo ni utilitario. (En palabras de Nietzsche: lo absoluto es del dominio de la patología, lo que se explica deja de interesarnos y lo utilitario es tan sólo vehículo de inclinaciones utilitarias).⁴⁷ A saber. "El movimiento nunca miente, buscando la verdad, dejando el cuerpo hablar, entendiendo que la técnica prepara al cuerpo para expresarse en danza",⁴⁸ decía Martha Graham. "El cuerpo no miente. Podemos confiar en el cuerpo",⁴⁹ dice Wilson. Las palabras, aun sin proponérselo, mienten en su búsqueda de la verdad. A continuación trataremos de que nuestra visión no se desvíe demasiado en su aproximación a un objeto de investigación tan vasto y complejo. Tan claro en su expresión artística y tan oscuro en su sentido último.

Además, un creador próximo a Richard Wagner, y su visión global del arte, es sin duda Robert Wilson. La especialización vocacional, artística y profesional de muchos artistas se convierte en Wilson en imperativo de dispersión. Una actitud de apertura que, en su grado máximo de eficacia, logra una mayor concentración expresiva. Teatro, ópera, danza, cine, vídeo, *performance*, pintura, dibujo, escultura, diseño, arquitectura... Y escenografía, iluminación, vestuario... Y lo que aún no ha encontrado la cárcel de los nombres. Todo ello envuelto en una concepción clásica del arte vestida de vanguardia. La incursión en el "planeta Wilson" se convierte en un viaje de ida y vuelta.

Walter Benjamin escribe en sus luminosas *Iluminaciones*: "Incluso la más perfecta reproducción de una obra de arte carece de un elemento: su presencia en el espacio y el tiempo, su existencia única en el lugar donde resulta que se encuentra".⁵⁰ Tal vez por esta razón resulta tan complicado el análisis de un fenómeno teatral. Y, sin duda, es una de las bases que sostienen el largo y complejo proceso de investigación de la obra wilsoniana, tal y como se indica a continuación en sus puntos más relevantes.

Asimismo uno de los más singulares creadores escénicos españoles, Francisco Nieva, termina su artículo "La lección de Bob Wilson" con la reflexión siguiente: "En el teatro de Wilson toda tradición humanística europea se da por superada y hasta olvidada dentro de su verdadero sentido. Queda otra cosa. La imagen extrema de esa tradición, como algo que se ve muy desde fuera. Que se ve como imagen fílmica. La nueva civilización es puro cine".⁵¹ Lo cual nos remite a un amplísimo objeto de estudio —de raíz humanística: global, integradora— que se interpreta como algo diferente, situado en algún lugar en esa "nueva

civilización". Suponemos que se trata de la civilización que inaugura el fin del milenio. Indagamos en las interconexiones históricas de la tradición que refleja Wilson en su grado "extremo". Y encontramos que si es cierto que todas las vanguardias son consanguíneas, en la paráfrasis del profesor José Ramón Pérez Ornia,⁵² también tendría sentido vincular con mayor precisión la obra wilsoniana con tendencias artísticas y creadores ausentes en los estudios conocidos acerca de este director norteamericano.

Pero, ¿cómo desentrañar la razón de ser de esa imagen de la que habla Nieva? (Al margen de su descripción como "fílmica"). La línea de pensamiento de Paul Virilio también podría reforzar la enunciación de la presente tesis de conexiones históricas, a partir de que, en su opinión, todas las imágenes son consanguíneas. Las imágenes mental, ocular, óptica, gráfica o pictórica, fotográfica, cinematográfica, videográfica, holográfica e infográfica forman una sola y misma imagen.⁵³ Aglutinación radical que Robert Wilson representa de forma destacada y singular, como inventor del *theatre of images* y como artista global, planetario. En las páginas que siguen proponemos claves de análisis de la expresión escénica que sustenta ese intento de integración, tan apasionado como utópico, de un director de escena en la madurez de su trayectoria profesional. Se trata de la visión única de un artista que ha contribuido a transformar para siempre las imágenes —la imagen— del mundo del arte contemporáneo.

¹ Alice Helpert, *The Technique of Martha Graham*, Morgan & Morgan, Nueva York, 1994, pág. 4.

² "Carta abierta a André Breton", *Bob Wilson. the Knee Plays: las bisagras the CIVIL warS*, El Público, septiembre 1985, Madrid, págs. 60-63, ["Lettre auverte à André Breton sur Le Regard du Sourd, l'art, la science et la liberté", *Les Lettres Françaises*, 2 junio 1972, París]

³ Robert Wilson, "Danton's Death", programa de mano, Salzburg Festival.

APROXIMACIÓN A LA OBRA DE ROBERT WILSON

⁴ Wilson, "Interpretation and the Work of Art" en "Conversation with Umberto Eco and Robert Wilson", 1993, pág. 171.

⁵ Wilson en *Einstein on the Beach. The Changing Image of Opera*, vídeo documental de 58 minutos dirigido por Mark Obenhaus, producido por el Brooklyn Academy of Music (BAM) y Obenhaus Films en 1986.

⁶ Robert Brustein, *Reimagining American Theatre*, Hill and Wang, Nueva York, 1991, pág. 13.

⁷ Stefan Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1978, pág. 425.

⁸ Philip Glass, *Music by Philip Glass*, Robert T. Jones (editor), Harper & Row Publishers, Nueva York, 1988, pág. 27.

⁹ Bonnie Marranca, *Ecologies of Theater*, PAJ Books/Hopkins Univ. Press, Baltimore/Londres, 1996, pág. 39.

¹⁰ S. Brecht, op. cit., págs. 142-153.

¹¹ Jacqueline B., *Voice in Modern Theatre*, Routledge, Londres, 1991, págs. 119-120. J. B./W. Sauter, *Postmodernism in Theatre*, Nordic Theatre Studies, Estocolmo.

¹² Marranca (editora), "The Avant-Garde at the Century Turning" en *The Theatre of Images*, PAJ Books, Johns Hopkins University Press, Baltimore/Londres, 1996, págs. 159-165.

¹³ Reseña de Richard Foreman de *Freud* aparecida el 1 de enero de 1970 en *The Village Voice*, reproducida por Stefan Brecht en *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, op. cit., págs. 425-427.

¹⁴ Ibid. [*Freud*]

¹⁵ Marranca, *Ecologies of Theater*, op. cit., pág. 39.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Marranca, "Robert Wilson and the Idea of the Archive. Dramaturgy as Ecology" en *Ecologies of Theater*, op. cit., págs. 47-48.

¹⁸ Lawrence Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theatre Communications Group, Nueva York, 1989, págs. 290-315.

¹⁹ Marranca, "Thinking About Interculturalism" en *Interculturalism & Performance*, PAJ Publications, Nueva York, 1991, págs. 21-22.

²⁰ Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*, St. B.'s Press, Nueva York, 1994, págs. 46-49.

²¹ Victor Turner, "Dramatic Ritual/Ritual Drama. Peformative and Reflexive Anthropology" en *Interculturalism & Performance*, PAJ Publications, Nueva York, 1991, pág. 103.

²² J. Ndukaku Amankulor, "The Condition of Ritual in the Theatre" en *Interculturalism & Performance*, op. cit., pág. 231.

²³ Oscar Wilde, *Ensayos/Artículos*, Orbis, Barcelona, 1986, págs. 143-167.

²⁴ Ibid, pág. 68.

²⁵ S. Brecht, op. cit., pág. 144.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., pág. 145.

²⁹ Bill Simmer, *Robert Wilson and Therapy*, Drama Review n°69, Nueva York , pág. 102.

³⁰ F. Deák, *The Byrd Hoffman School of Byrds*, Drama Review n°62, Nueva York, pág. 71.

-
- ³¹ Roose Evans en S. Brecht, op. cit., pág.143.
- ³² S. Brecht, op. cit., pág. 159.
- ³³ Ibid, pág. 71.
- ³⁴ Simmer, op. cit., pág. 109.
- ³⁵ Ibid., pág. 425.
- ³⁶ Kaye, op. cit., págs. 68-69.
- ³⁷ Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1993, págs. 194-195.
- ³⁸ Ibid., pág. 196.
- ³⁹ S. Brecht, op. cit., págs. 142-153.
- ⁴⁰ John Rockwell, "Staging Painterly Vision", *The New York Times Magazine*, 15 noviembre 1992, pág. 23.
- ⁴¹ Bob Colacello, "End of Exile", *Vanity Fair*, Nueva York, junio 1995, pág. 108.
- ⁴² Kaye, op. cit., págs. 45-46.
- ⁴³ Peter Brook, *The Empty Space*, Atheneum, Nueva York, 1968, pág. 9.
- ⁴⁴ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989, págs. 127, 136.
- ⁴⁵ María M. Delgado/Paul Heritage, "Peter Sellars", en *In Contact With Gods?*, Manchester University Press, Oxford, 1996, pág. 231.
- ⁴⁶ Wilde, *Ensayos/Artículos*, op. cit., pág. 74.
- ⁴⁷ Frederick Nietzsche, *Más allá del bien y del mal/Genealogía de la moral*, Editorial Porrúa, México, 1997.
- ⁴⁸ Helporn, op. cit., pág. 4.
- ⁴⁹ Ossia Trilling, "Robert Wilson's Ka Mountain and Guardenia Terrace", *Drama Review* n°58, 1973, pág. 44.
- ⁵⁰ Ibid.
- ⁵¹ Francisco Nieva, "La lección de Bob Wilson", *Abc*, Madrid, 27 octubre 1987.
- ⁵² Pérez Ornia, *El arte del vídeo, Introducción a la historia del vídeo experimental* de José Ramón Pérez Ornia, RTVE/Serbal, Madrid, 1991, pág. 22.
- ⁵³ Paul Virilio en *El arte del vídeo*, op. cit., pág. 14.

ESTRUCTURA DE UN ESTUDIO COMPARATIVO ACERCA DE ROBERT WILSON
exposición metodológica

El carácter único de una obra de arte es inseparable de su constitución en la fábrica de la tradición. Tradición viva y extremadamente mutante.¹

Walter Benjamin

II.1 Principios básicos

En la línea de pioneros como Adolph Appia, Edward Gordon Craig y Vsevolod Meyerhold, Robert Wilson es, posiblemente, junto a Tadeusz Kantor, el artista visual más relevante que ha trabajado en el terreno de las artes escénicas. Y es, posiblemente, junto a Peter Brook e Ingmar Bergman, uno de los grandes creadores escénicos contemporáneos que aún permanece en activo. En Alemania y Francia, de forma más inmediata, y en el resto de Europa ha ejercido una influencia decisiva en la construcción del denominado teatro posmoderno. En España, desde donde afrontamos el presente estudio, su reconocida fama no se corresponde con la escasez de sus producciones vistas en nuestro país ni con la precariedad de la información disponible. Al otro lado del Atlántico, Estados Unidos no ha reconocido con suficiente amplitud y contundencia la relevancia artística de Wilson.

Uno de los ejes centrales de este trabajo de investigación consiste en aproximar perspectivas, hallar lugares comunes hasta ahora poco o nada transitados por los estudiosos de la obra wilsoniana. Por ejemplo, se traslada al área norteamericana el hecho evidente de que Wilson ha desarrollado su obra en coexistencia con autores, directores y compañías europeas. Por otro lado, sobre todo en el pensamiento escénico español no son muy frecuentes ciertos temas (incluidos en nuestra cuarta línea de investigación), que constituyen claves estéticas en la obra de este creador.

Las dificultades que entraña una investigación de tal envergadura comienzan por el carácter multidisciplinar del arte objeto de estudio. Arte que pocos se atreven a ubicar con rigor en el ámbito escénico, y que exige un análisis sobre parámetros complejos que induce a realizar un estudio también multidisciplinar (por lo que contextualizamos las vanguardias teatrales). Teniendo en cuenta la falta de información en español, el trabajo de traducción de material directo y referencial alcanza miles de documentos y decenas de textos. La mayoría de los libros y otras publicaciones no escritas originalmente en castellano que se mencionan en las notas y en la bibliografía se refieren a ediciones en inglés publicadas en Estados Unidos o el Reino Unido. Residir en Nueva York durante el periodo de terminación de la presente tesis me permitió emplear fuentes documentales concretas inexistentes en castellano, así como determinó que consultara muchos textos referenciales en inglés apesar de que también existen ediciones en nuestro idioma.

Hemos empleado las aportaciones que en nuestra opinión resultan más valiosas acerca de la obra de Wilson de escritores próximos al artista (como Stefan Brecht y Laurence Shyer), expertos en vanguardias escénicas (Bonnie Marranca, Johannes Birringer, Robert Brustein), comisarios de exposiciones (Trevor Fairbrother, Jo-Anne Birnie Danzler) y colaboradores (Philip Glass, Heiner Müller);

así como de figuras de relieve en los temas tratados (Richard Foreman y Michael Kirby en teatro, Nick Kaye y Frederic Jameson en posmodernidad). Por supuesto, al margen de las referencias clásicas (desde Aristóteles hasta Walter Benjamin). También sugerimos claves wilsonianas a través de referencias menos transitadas: desde Paul Virilio al hablar de la dromología hasta las pulsiones estéticas comunes a los montajes de Kantor.

Hemos tratado de desentrañar el abecedario escénico de un artista polifacético de gran interés en el ámbito académico: exponente del arte moderno/contemporáneo en su sentido más genuino, abierto a los vehículos de comunicación de nuestros días (al usar medios electrónicos y tecnologías actuales) y foco permanente de controversias. Existe, además, una pasión científica por el tema, junto a afinidades con la propuesta artística de Wilson que, a medida que avanzaba la investigación, encontraron su confirmación o su disidencia. Investigación que en ocasiones ha derivado en territorios alejados de su centro inicial pero que halla una justificación metodológica: a una *obra collage* le hemos asignado una *aproximación analítica collage*. La perspectiva de la tesis reproduce la esencia abierta, global, de la obra que aborda. Frente a la reseña exhaustiva de algunos títulos de Wilson (Brecht en *Theatre of Visions*) o el tratamiento de aspectos diversos de su trabajo —texto, música, movimiento...— a través de sus colaboradores (Shyer en *Robert Wilson and His Collaborators*), hemos optado por una variedad de puntos de vista. Muy amplias y/o muy detalladas, proponemos las siguientes líneas de investigación:

La primera línea de investigación propone conexiones inusuales entre Wilson y determinadas prácticas en la historia del arte, como es la yuxtaposición de elementos propios de las visiones renacentista y medieval. Y también se aclaran paralelismos con movimientos de tiempos anteriores (simbolismo) o tiempos modernos (dadaísmo) que se suelen mencionar de paso, cuando revelan claves esenciales de la obra wilsoniana. La segunda línea de investigación traza la semblanza escueta de poéticas escénicas contemporáneas, originadas por Stanislavski, Artaud, Brecht y Brook para encontrar diferencias y semejanzas a la luz de una idea escénica más integradora que la que inspiran muchas clasificaciones académicas al uso, rígidas y cómodas. Lo cual se complementa con la reseña de algunos aspectos de precursores de la estética de Wilson: Jarry, Appia, Craig, Schlemmer, Meyerhold y Piscator.

La tercera línea de investigación sin duda puede suscitar posiciones encontradas. Se citan muchos nombres con el propósito de que todos encuentren su lugar. Los llamados visionarios presentan rasgos comunes a Wilson desde estéticas diferentes: el texto esencial de Beckett y el desgarró visual de Kantor no están tan alejados como parece. Del grupo de europeos (Strehler, Stein, Wajda, Chéreau) extraemos una puesta en común de enriquecedoras posturas acerca de temas de interés en un determinado entorno geográfico y cultural. Los hispanos

(Lavelli, Arias, Pasqual, Ruiz, Quintana, Fornés, Boal) aparecen porque hablan nuestro idioma, en lo literal y en lo metafórico, como expresión de voces mucho más audaces en el descubrimiento de formas escénicas renovadoras de lo que comunica la crítica, siempre tan sujeta a la tradición, que dicta los cánones de referencia en teatro.

Multidisciplinares (Fabre, Sellars, Lepage) son también otros creadores, y a éstos no sólo les define una etiqueta tan ambigua, pero Wilson los rechaza por igual —en una prueba inequívoca de su proximidad—, y todos ellos forman un grupo al cual pocos trazan su rastro, sus señas de identidad y sus ambivalentes conexiones. Wilson tampoco transige con los coreógrafos incluidos aquí: la Bausch es reina indiscutible del teatro-danza en Europa, donde el norteamericano ha mostrado al mismo tiempo su teatro-danza; y Forsythe —neoyorkino de origen; Wilson lo es de adopción— traslada a sus coreografías determinados conceptos similares con un estilo diferente. Por último, los maestros declarados de Wilson (Graham, Cunningham) son un enlace teórico obvio, insalvable y necesario.

La cuarta línea de investigación presenta nuestra interpretación de los rasgos claves de la obra wilsoniana: experimental, vanguardista, formalista, abstracta, terapéutica, posmoderna, multimedia, multidisciplinar, multicultural, ecológica, oriental, y próxima al teatro-danza y el *performance*. (Son además temas de debate escénico menos usuales en España que en otros países). La quinta línea de investigación amplía la anterior y la sitúa en función de la obra escénica, audiovisual y plástica de Wilson, desarrollando aspectos importantes de su heterogénea propuesta escénica: desde el silencio como fuente radical de sentido hasta la imbricación de las tendencias conceptual y minimalista en espacios de luz tridimensionales.

La sexta línea de investigación es una selección de elementos del fenómeno teatral (técnicas escénicas, voz, sonido, texto, composición, interpretación, movimiento, espacio, tiempo, iluminación, vestuario, puesta en escena, teatro total) considerados desde puntos de vista que favorecen la aportación de datos acerca de la especificidad de la obra wilsoniana. Y la séptima línea de investigación sugiere la consideración de la obra de Wilson como “anunciación” —empleando el término y el sentido de la pintura primitiva— o bien como manifestación ritual, apocalíptica y mítica en el fin de milenio.

La segunda parte de este estudio agrupa una serie de anexos, donde destaca el análisis exhaustivo de *Death Destruction & Detroit*, como eventual punto de partida de estudios posteriores, textos propios acerca de Wilson y sus colaboradores, fuentes documentales que suscitan reflexiones en diversas direcciones, una extensa recopilación de la obra wilsoniana, una sistematización de opiniones relevantes, y la aportación de material inédito (diseños, bocetos,

apuntes...) infrecuente en los textos al alcance. El primer anexo presenta un estudio cronológico de la obra wilsoniana con una amplitud ausente en las publicaciones españolas. El segundo anexo incluye, además de un largísimo curriculum vitae, una catalogación por disciplinas (de la que no tenemos noticia que se haya intentado con anterioridad).

El tercer anexo centra el estudio del proceso de creación wilsoniano en las tres versiones de *DDD*: una de sus obras más personales y paradigmáticas. Considerando que Wilson no había realizado una obra “no comercial” en quince años, y que el Lincoln Center de Nueva York eligió *DDD* como su trabajo más representativo y aquel que podría servir de bisagra en el paso de siglo. La elección de este título además centra la investigación de una producción ingente (después de 34 años de actividad, Wilson aún trabaja cada verano en Watermill Center en más de una docena de proyectos) al tiempo que hace posible una perspectiva más completa (al abarcar tres décadas diferentes). La participación en los talleres y en la producción final de *DDD III* nos permitió llevar la investigación hasta el máximo de sus posibilidades prácticas.

El cuarto anexo sugiere algunas conexiones entre la vanguardia norteamericana y la española a partir de Wilson y algunos nombres de nuestro teatro: que quede como intento de recuperar la memoria sobre propuestas locales que se pierden en la consideración estrecha de las innovaciones escénicas y sus protagonistas auténticos. El quinto anexo recoge una selección particular de muestras textuales y visuales de la obra de Wilson. El sexto anexo presenta un listado de fuentes documentales que amplía los consultados. Y el séptimo anexo enumera la bibliografía básica empleada en la escritura de esta tesis, así como los nombres de los centros de estudio a los que hemos tenido acceso en España, Alemania, Francia, Italia y, sobre todo, Estados Unidos donde se ha realizado la mayor parte de la investigación.

Siguiendo los planteamientos apuntados en las páginas introductorias, el presente estudio se centra en la ubicación histórica de la obra de Robert Wilson en el ámbito de la vanguardia del arte contemporáneo, el proceso de creación de sus piezas de teatro y ópera como base de una propuesta estética única, y la consideración de su propuesta experimental como “anunciación” escénica en la era del ciberespacio. En síntesis, el contenido de las dos partes de este trabajo de investigación es el siguiente:

PRIMERA PARTE

I APROXIMACIÓN A LA OBRA DE ROBERT WILSON

Presentación del objeto de estudio

Se introducen aspectos básicos de la figura y la obra de Robert Wilson. Aparecen aquí elementos claves del proceso de creación (eje de la presente tesis) así como consideraciones fundamentales aportadas por los principales expertos en la obra wilsoniana.

II ESTRUCTURA DE UN ESTUDIO COMPARATIVO ACERCA DE ROBERT WILSON

Exposición metodológica

II.1 Principios básicos

II.2 Referentes multidisciplinarios

Se trata de la presente sección, junto a unas breves referencias metodológicas, con sucintas referencias al estructuralismo, hermenéutica, semiótica, filosofía, psicología, antropología, estética, historia del arte y dramaturgia. Es importante advertir que no se ha profundizado en estas disciplinas, sino que se mencionan aquí para dejar constancia de que de alguna manera se han tenido en cuenta como elementos referenciales en el análisis del fenómeno escénico.

II.3 Anotaciones en torno a la estética de Robert Wilson

La última sección introductoria comenta una variedad de nociones propias al arte wilsoniano a partir de planteamientos estéticos de diversos autores —desde la filosofía y la literatura hasta el teatro norteamericano—.

II.4 Anotaciones acerca del proceso del trabajo de investigación, el diseño de vídeo y el estudio de *DDD III*.

1 ROBERT WILSON Y LA VANGUARDIA ARTÍSTICA

1.1 Antecedentes históricos. De la pintura rupestre al ciberespacio

Se incluye la ubicación de Wilson en el contexto de la historia escénica, rastreando en los libros de historia del teatro desde sus orígenes hasta donde aparecen las menciones a la obra wilsoniana. En suma, se sugieren conexiones muy precisas con tendencias, movimientos o creadores anteriores.

1.2 a 1.4 Simbolismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, teatro del absurdo.

Repasamos características de relieve de diversas corrientes artísticas a las que hemos vinculado la obra de Wilson.

2 ROBERT WILSON Y LAS PRINCIPALES POÉTICAS ESCÉNICAS DEL SIGLO XX

2.1 a 2.4 Poéticas (Stanislavski, Artaud, Brecht, Brook)

Se sugieren diferencias y similitudes básicas entre la estética wilsoniana y la estética propuesta por las poéticas escénicas claves en la escena contemporánea.

2.5 a 2.10 Precursores (Jarry, Appia, Craig, Schlemmer, Meyerhold, Piscator).
Se apuntan rasgos esenciales en la obra de diversos creadores a los que relacionamos con Robert Wilson.

3 ROBERT WILSON Y LA DIRECCIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA

- 3.1 a 3.2 Visionarios: Samuel Beckett, Tadeusz Kantor
- 3.3 Europeos: Giorgio Strehler, Peter Stein, Andrzej Wajda, Patrice Chéreau
- 3.4 Hispanos: Jorge Lavelli, Alfredo Arias, Lluís Pasqual, Raúl Ruiz, Alejandro Quintana, María Irene Fornés, Augusto Boal
- 3.5 Multidisciplinares: Jean Fabre, Peter Sellars, Robert Lepage
- 3.6 Coreógrafos: Pina Bausch, William Forsythe
- 3.7 a 3.8 Maestros: Martha Graham, Merce Cunningham

Este apartado introduce elementos de la obra de destacados directores y creadores contemporáneos desde diferentes puntos de vista: Beckett y Kantor, por sus afinidades estéticas con Wilson; directores europeos, por compartir un espacio geográfico común (ya que Wilson desarrolla su trabajo en Europa); directores hispanos, por la perspectiva local desde la que se aborda este estudio (el teatro, a diferencia del cine, requiere la presencia del espectador en un espacio físico determinado); directores multidisciplinares, afines a Wilson; coreógrafos enmarcados junto a Wilson en el grupo de los “posmodernos” y por último se mencionan dos referencias admitidas por Wilson: Graham y Cunningham.

4 CLAVES ESTÉTICAS EN LA OBRA DE ROBERT WILSON

4.1 a 4.5 Experimentación, vanguardia, formalismo, abstracción, terapia, teatro-danza, *performance*, posmodernidad, multimedia, multidisciplinar, multicultural, ecológico, oriental.

A partir de esta sección la investigación abandona la perspectiva histórica y se centra en aspectos claves de la estética wilsoniana, tomando como base las opiniones de creadores e investigadores acerca de los temas tratados.

5 ELEMENTOS ESENCIALES EN LAS DISCIPLINAS DE ROBERT WILSON

5.1 a 5.3 Obra escénica, audiovisual y plástica.

Este apartado aborda rasgos fundamentales de la obra escénica, audiovisual y plástica de Wilson en el marco teórico-práctico de la experiencia artística contemporánea. Con respecto al teatro se habla del tiempo, el espacio y el movimiento; con respecto al audiovisual se vinculan diversas particularidades de los medios (cine, vídeo...) al llamado *teatro de imágenes* de Wilson, y con respecto a la plástica se mencionan movimientos como el arte conceptual y minimalista, próximos a la estética wilsoniana, así como aspectos importantes de su trabajo como el diseño de objetos y el tratamiento de los espacios arquitectónicos.

6 CLAVES DEL PROCESO DE CREACIÓN EN LA OBRA DE ROBERT WILSON

6.1 a 6.8 Técnicas escénicas; voz, sonido; texto, composición; interpretación, movimiento; iluminación, vestuario; espacio, tiempo; puesta en escena; teatro total.

Es el estudio del proceso de creación de la obra wilsoniana, centrado en la voz, ritmo, texto, composición, interpretación, movimiento, espacio, objetos, iluminación y vestuario como elementos conformadores de una puesta en escena particular y una propuesta de teatro total.

7 PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

7.1 a 7.3 Teatro ritual, variaciones apocalípticas, arte mítico.

Termina esta investigación con referencias a aspectos muy específicos de la visión wilsoniana como una singular manifestación artística en el fin de milenio (ritual, apocalíptica y mítica).

III CONCLUSIONES (PROPUESTA DE INVESTIGACIONES POSTERIORES)

Reflexiones acerca de la obra de Robert Wilson

Se trata de una síntesis de elementos distintivos de la obra de Wilson, con la aportación de diversos juicios finales que pretenden situarse al principio de posteriores análisis.

SEGUNDA PARTE

1 ESTUDIO CRONOLÓGICO DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

La segunda parte de este trabajo de investigación comienza con un estudio cronológico de la obra de Robert Wilson con referencias a su trayectoria personal. El periodo de investigación se inicia a mediados de los años sesenta y concluye en 1997.

2 INVESTIGACIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA DE ROBERT WILSON A TRAVÉS DE LAS TRES VERSIONES DE *DEATH DESTRUCTION & DETROIT*

Uno de los elementos claves de la obra wilsoniana, el proceso de creación, se estudia aquí en profundidad a través de las tres versiones de *Death Destruction & Detroit* producidas en tres décadas distintas: 1979, 1987, 1999. Como complemento, incluimos textos propios en torno a Robert Wilson, bien acerca de sus obras o acerca del trabajo de algunos de sus colaboradores como Heiner Müller, Lou Reed y Laurie Anderson.

3 APROXIMACIÓN A LA OBRA DE ROBERT WILSON EN ESPAÑA

Se esboza la semblanza artística de diversas figuras de la vanguardia histórica española así como de algunos nombres del teatro contemporáneo. Sin realizar un estudio comparativo, se apunta el perfil de un espíritu escénico que coincide en algunos casos de forma explícita (Francisco Nieva) y en la mayoría de forma lateral o referencial con la estética wilsoniana.

4 CATÁLOGO DE LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS DE ROBERT WILSON

Este apartado presenta una recapitulación completa de las actividades artísticas y un catálogo de la producción de Robert Wilson dividido en secciones: obra escénica, audiovisual y plástica.

5 MUESTRA TEXTUAL Y VISUAL DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

Esta sección consiste en una breve muestra visual de diversos aspectos fundamentales de la obra wilsoniana.

6 FUENTES DOCUMENTALES ACERCA DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

Se trata de una selección de documentación de textos escritos por Wilson y textos acerca de Wilson.

7 BIBLIOGRAFÍA Y CENTROS DE ESTUDIO

Por último incluimos la bibliografía y los centros de estudio que sirven de base a la presente tesis doctoral.

II.2 Referentes multidisciplinares

“Sin teoría, la práctica es sólo teoría impuesta por el hábito”,² sentencia Louis Pasteur. No en vano el término teoría, que procede del griego *theatron*, significa contemplación, cuya acepción en la cultura occidental está muy cerca de la imaginación.³ Contemplar, imaginar..., esa es la cuestión.

La teoría teatral es una disciplina en elaboración que se interesa por los fenómenos teatrales (texto y escena) para explicarlos integrándolos en un conjunto más amplio constituido por un sistema de leyes que rigen la representación. Siguiendo el ejemplo de la teoría literaria (basada en la literalidad), la teoría teatral estudia la teatralidad, las propiedades específicas de la escena y de las formas teatrales manifestadas en la historia.

La diversidad del fenómeno escénico, que incluye aspectos como la recepción del espectáculo, el análisis del discurso o la descripción de la escena, ha dificultado el establecimiento de una teoría teatral unificada. Antes de las investigaciones estructuralistas, los estudios se basaban en tres disciplinas: la dramaturgia (composición de la obra, relaciones de espacio y tiempo de la ficción y de la puesta en escena), la estética (producción de lo bello y de las artes escénicas), y la semiología/semiótica (descripción de sistemas escénicos y descripción del sentido).⁴ Añadimos la hermenéutica, la psicología, la antropología y la historia del arte para delimitar el espacio teórico y metodológico del presente estudio acerca de la obra de Robert Wilson. Si bien, más que una profundización (descriptiva) en sus principios, se propone aquí una aplicación (dialéctica), somera y referencial, de elementos claves de cada disciplina como aproximación a la estética wilsoniana.

La extensión de la producción wilsoniana, así como el enfoque de la presente investigación en torno a su visión estética, inducen a considerar aquí estos sistemas de análisis del hecho escénico como referencia conceptual. No se ha profundizado en ellos para, a partir de sus planteamientos e hipótesis fundamentales, realizar una interpretación definitiva de la obra de Robert Wilson. Obra que, no obstante, cobra vida propia a la luz de su estudio en profundidad. No en vano se ha dicho que “las personas generan procesos que tienen su propia lógica interna —ciega desde el punto de vista humano, coherente, necesaria, en función a la dinámica del proceso mismo— que escapan a su control”.⁵ En definitiva, a través de estas disciplinas del pensamiento el caos de la creación

artística encuentra puntos de sujeción a la lógica, es decir, al entendimiento de quien se aproxima al hermetismo de la imaginación de los demás.

En el proceso interminable de regeneración de la vida, y de la historia, surgen nuevas realidades. Por lo tanto, se hace necesaria la creación de formas diferentes de aprehensión de la realidad. De modo que durante las últimas tres décadas han proliferado quizá más que en otras épocas técnicas muy diversas de análisis artístico. Pero pocas muestran la eficacia proyectada por sus inventores. No obstante, sugerimos una serie de referencias o de aproximaciones escuetas a las tendencias del pensamiento contemporáneo de mayor incidencia en la crítica escénica, que nos permitirán perfilar un contexto analítico de la obra de Robert Wilson y de las vanguardias escénicas. Se trata del estructuralismo (vinculado al formalismo y el realismo), la hermenéutica (que se relaciona con la interpretación, el acontecimiento, la relación teatral, la lectura y la recepción), y la semiótica (más próxima al simbolismo, la imagen, el icono, el signo).

En *L'écriture et la différence* Jacques Derrida define el teatro como una estructura que se organiza. Y Meyerhold sostenía que los episodios permiten al teatro acabar con la lentitud del ritmo impuesto por la unidad de acción y de tiempo del neoclasicismo.⁶ Aunque la poética teatral estructuralista no haya sido constituida hasta la fecha, toda interpretación e incluso descripción de un espectáculo se refiere a una teoría poética más o menos asumida.⁷ Y por otro lado el estructuralismo, como análisis de las estructuras dramáticas de la obra teatral, se puede vincular a la dramaturgia.

El objetivo final es el estudio de las propiedades específicas de la forma del drama. De modo que el método estructuralista ha contribuido a formalizar los niveles de la obra y a integrar cada fenómeno en un esquema integral, para que la representación aparezca como un organismo construido con rigor.⁸ La estructura indica que las partes constituyentes del sistema se organizan según un orden que produce el sentido de totalidad. De manera que la representación teatral puede adquirir diversas formas: fábula o acción, personajes, relaciones espacio-temporales, configuración de la escena o, en un sentido más amplio, lenguaje dramático. Las líneas maestras del estructuralismo escénico son, pues, la fijación de la estructura dramática, la composición de la obra dramática, y la relación entre forma y contenido.

En el campo de la estructura como puesta en escena, Anne Ubersfeld señala las diferencias entre acto, cuadro, montaje y *collage*. El *acto* presupone las unidades de lugar, tiempo y acción. El *cuadro* supone pausas temporales, visibles: el cuadro es la figuración de una situación compleja y nueva. Brecht —y un poco menos Valle-Inclán— lleva al extremo la autonomía de cada cuadro. La dramaturgia en cuadros puede llegar a elementos que, por exigir una retórica propia, pueden ser creadores de sentido: el *montaje* (agrupamiento de

elementos de relatos heterogéneos que cobran un sentido al obligarnos a dar con su funcionamiento común; puede ser metafórico) y/o el *collage* (presencia en el interior del discurso dramático de un elemento referencial).⁹

En la obra de Robert Wilson se destruye el acto en su sentido tradicional. El cuadro, el montaje y el *collage* aparecen en una gama diversa y amplia. Todos estos recursos de organización espacial constituyen una parte fundamental del repertorio wilsoniano. La estructura de una superficie fascina a Wilson, como muestra la producción en París en 1988 de *Le martyre de Saint Sébastien*, con texto de D'Annunzio y música de Debussy. Un crítico británico reseñaba:

Wilson es fiel al original a su propia manera, respetando la estructura y los acontecimientos pero elaborando el relato en su propio lenguaje visual. Wilson ha concebido una serie de ilustraciones escénicas con un esquema basado en la horizontalidad y la verticalidad, con elementos claustrofóbicos juxtapuestos.¹⁰

La hermenéutica es el método de interpretación del texto o de la representación que consiste en proponer un sentido, teniendo en cuenta la posición y la evaluación del intérprete. Por ello, según el profesor Patrice Pavis, su metodología debe mucho a la exégesis bíblica, que busca el sentido oculto de los textos. Y, en opinión de Michael Foucault, tiene como propósito hacer hablar a los signos y descubrir su sentido. La interpretación del texto por parte del director, el *dramaturg*, los diseñadores de escenografía y vestuario, y el resto de los creativos que intervienen en un montaje, así como la interpretación del espectador, sin duda, desempeñan una función esencial en el fenómeno escénico. En este sentido, los presupuestos hermenéuticos han sido sintetizados de la siguiente forma: determinación de la práctica que tienen en la obra el realizador y el espectador, enunciación del lugar y la situación histórica de la exégesis, y exposición de la dialéctica entre el presente del crítico y el pasado de la obra (insistiendo en la heterogeneidad de ambas historicidades).

No existe un sentido definitivo y terminal de la obra y de la puesta en escena, sino una amplitud relativa de la interpretación. De ahí que la hermenéutica presente rasgos muy significativos: la representación no es un sistema ni un conjunto de sistemas escénicos cerrados; el texto resulta un pretexto para interpretaciones sucesivas y no definitivas, teniendo en cuenta todas las interacciones imaginables entre texto y escena; la escena, en cuanto organización de sistemas escénicos integrados en un proyecto integral, es objeto de una manipulación; la determinación de las condiciones subjetivas, sociales e ideológicas de la hermenéutica explicará la interpretación. La hermenéutica actual, para no perder su eficacia, trata de integrar el conocimiento del contexto histórico del objeto estudiado y de su propio lugar de enunciación. Los trabajos de Jauss y de la Escuela de Constance, situados entre la teoría crítica de Adorno y la hermenéutica literaria, parecen próximos a la

elaboración de un método que contempla tanto la totalidad social como la experiencia estética individual.¹¹

Al análisis del texto y/o la representación según la organización formal de los sistemas significantes del texto o del espectáculo se le denomina semiología. Esta disciplina estudia la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido por la acción de los practicantes del teatro y el público. La semiología es, en palabras de Foucault, “el conjunto de conocimientos y técnicas que permiten distinguir dónde se encuentran los signos, lo que los instituye como signos, sus vínculos y las leyes de su encadenamiento”.¹² La semiología de Seassure (1971) limita el signo a la alianza de un significado y un significante, mientras que la semiótica de Pierce (1978) añade a estos términos la noción de referente. Si bien Greimas (1966/70/79) designa la teoría de Pierce semiológica y la suya —tras Seassure y Hjelmslev— semiótica. De manera que, dedicado a describir las formas semióticas mínimas comunes a diferentes campos visuales, Greimas deja de lado el teatro, en cuanto manifestación discursiva exterior.

En general, los semiólogos han abordado los siguientes campos conceptuales: investigación del signo mínimo (en palabras de Eugenio Benveniste, todo estudio semiótico consiste en identificar unidades, en describir las marcas distintivas y en descubrir criterios más y más refinados de diferenciación); tipología de los signos (desde Umberto Eco, funciones significantes: producto de la simbiosis de expresión y significante, contenido y significado); aplicación del proceso comunicacional a raíz de la descripción de Roland Barthes del teatro como una especie de máquina cibernética que envía en nuestra dirección cierto número de mensajes simultáneos se ha definido el intercambio teatral como un proceso recíproco; universalidad del modelo semiológico (se han aplicado los principios de Propp, Souriau y Greimas); elaboración de códigos (el estudio en base a nociones teóricas y abstractas permite la construcción de códigos de significación); fijación de connotaciones en el espectador (a partir de Barthes se estudian las connotaciones que un signo puede evocar en el receptor); análisis de la relación entre texto y representación (se recurre a un “texto espectáculo”, especie de partitura donde se articulen los sistemas escénicos).

Además del funcionamiento de la representación, los semiólogos actuales sobrepasan las particularidades de un autor o escuela y tratan de aprehender el teatro como arte escénico (mientras que las poéticas anteriores a Artaud y Brecht privilegiaban el texto). De hecho, la semiología teatral se ha abierto a la puesta en escena como contexto de significación, organización del texto-espectáculo incluyendo la noción de comprender una obra, estudio del nivel del paradigma, y del sintagma, y apertura del campo metodológico. La poética teatral desde la semiología o la semiótica están en proceso de maduración. Por último, la semiótica se aplica a la teoría de la comunicación, la cual ha servido a los estudios dramáticos (Benveniste, Jacobson...),¹³

Las abstracciones filosóficas y el trabajo escénico presentan infinidad de hilos de conexión. Los vínculos entre el drama y el pensamiento general de un época "no son tenues en absoluto, se entrelazan coherentemente y revelan la lógica del desarrollo teatral".¹⁴ A partir de esta hipótesis esbozamos a continuación el ámbito de paralelismos que comienzan con la modernidad filosófica y concluyen con la posmodernidad escénica. La filosofía moderna comienza con Descartes, cuyas obras a mediados del siglo XVII presentan la primera exposición minuciosa del punto de vista del subjetivismo o idealismo. Más tarde Locke recogió sus puntos de vista científicos. En su *Crítica de la razón pura* (1781) Kant formula un sistema acabado de conocimiento y metafísica, basado en el dualismo de mente y materia. Y a través de Diderot, Helvecio y Holbach, esta corriente filosófica conduce a la Revolución Francesa.

Así se llega al origen del pensamiento crítico moderno: el Romanticismo. La idea de la excepcionalidad del espíritu individual, de la personalidad como una entidad emocional absoluta, justifican las contradicciones románticas. La alineación de las fuerzas sociales a comienzos del siglo XIX y la rebelión contra el clasicismo francés conducen en Alemania a la actitud romántica. Su exponente máximo es la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769) de Lessing, mezclando materialismo e idealismo. A su vez, de esta segunda tendencia surge el *Sturm und Drang* que culminó en las obras de Goethe y Schiller: puentes estéticos entre los siglos XVIII y XIX (puentes románticos entre los siglos XIX y XX). Durante los últimos años de la vida de Goethe el alcance del pensamiento alemán se amplió con las obras filosóficas de Georg Hegel. (Hegel murió en 1831 y Goethe en 1832). La segunda parte de *Fausto* está muy influida por la dialéctica hegeliana, por la idea de la progresión evolutiva de la vida y del pensamiento. Hegel sigue los pasos de Kant: la razón pura de Kant viene a ser la idea absoluta de Hegel: la esencia verdadera, eterna; si bien, en vez del imperativo categórico de Kant, Hegel cree en las categorías lógicas.

Dado que el teatro trata las lógicas humanas, un nuevo enfoque de la lógica afecta también al drama. Hegel aplicó el método dialéctico al estudio de la estética. "Su creencia en que la contradicción es la fuerza que mueve las cosas lo llevó a desarrollar el principio del conflicto trágico como la fuerza que mueve la acción dramática: la acción es llevada adelante por el equilibrio inestable entre la voluntad del hombre y su medio: las demás voluntades de los demás hombres, las fuerzas de la sociedad y de la naturaleza".¹⁵ El interés estético de Hegel fue más general que específico, pero la concepción del conflicto trágico unida a las leyes aristotélicas de la acción y la unidad, constituyen una contribución básica a la teoría del teatro. Es más, a partir de la comprensión de Lessing de la acción y la unidad como fuerzas orgánicas, el proceso aristotélico cobra un nuevo sentido con la teoría hegeliana: la acción es básica, pero las voluntades individuales y sociales crean un nuevo balance de fuerzas.

Otro filósofo de la época de Hegel, Schopenhauer, fundamentó su teoría del universo sobre la idea de una voluntad universal. En *El mundo como voluntad y representación* (1819) sostenía que una voluntad preexistente —ciega— rigió el comportamiento humano y animal. La idea absoluta hegeliana, racional, es ahora voluntad absoluta: emocional e instintiva. Para Schopenhauer, puesto que la voluntad del hombre no se basa en un propósito racional, no es libre; es una expresión incontrolable de la voluntad universal.¹⁶ Y Marx adoptó el método de la dialéctica de Hegel (anticipada por Platón) y rechazó la metafísica hegeliana. Es necesario, según Marx, descubrir la médula racional, dentro de su envoltura mística. En vez de considerar los fenómenos del mundo real como manifestaciones de la idea absoluta, *El capital* sostiene que “lo ideal no es otra cosa que lo material, traspuesto y transcrito dentro de la cabeza de los hombres”.¹⁷ El carácter revolucionario de esta filosofía radica en su negación de la permanencia, en su insistencia en investigar tanto en los procesos de la sociedad como en los de la naturaleza.

En el clima intelectual de Europa al final del siglo XIX prevalecen la incertidumbre filosófica y la tendencia iconoclasta, representadas por dos hegelianos críticos: Kierkegaard y Nietzsche. En Francia e Inglaterra la tradición de Locke, Hume, Montesquieu y Saint-Simon continuó ejerciendo una profunda influencia. También críticos en toda Europa apoyaron esta corriente filosófica progresista; los más destacados: Coleridge, Schlegel (siglo XVIII), Gustav Freitag, Ferdinand Brunetiere, Hipólito Taine y Georg Brandes (siglo XIX). A partir de aquí el movimiento romántico se desarrolló en Inglaterra en la literatura a través de figuras como Byron, Shelley y Keats. Y desde Goethe y Schiller se extendió a Francia con Víctor Hugo y, más tarde, con el naturalismo emocional de Zola.¹⁸ Pero será el idealismo alemán de finales del siglo XIX una influencia decisiva en el arte en general y en el teatro en particular. Son ejemplos de ello, recogidos en el análisis del teatro moderno del profesor Benjamin Bennet: *Liola*, *Segismundo*, *The Hairy Ape*, el *Beggar* de Serge, *Baal*, *Calígula*, el *Keith* de Wedekind, *Christy Mahon*, y *Schiller* a través de Nietzsche en autores tan distintos como Andreyev, Shaw, Brecht, Strindberg y los expresionistas.¹⁹

Bennet constata la pérdida de la confianza en la razón y el progreso de la Ilustración, la recurrencia a la fe en el arte, la ciencia o la lucha de clases, así como la búsqueda de “dioses que se derrumban”. “Darwin, Marx y Freud, considerados con sobriedad, son excelentes críticos en sus respectivas tradiciones científicas y propagadores responsables de sus principios básicos, pero en la Europa posilustrada no hay nada inherentemente agitador en la cultura: en las teorías de la evolución, el psicoanálisis o el socialismo”.²⁰ Bennet señala también la influencia kantiana en Schiller, Fichte y Schelling, y el carácter hegeliano de los conceptos de ironía y desesperación de Kierkegaard y en la noción de esperanza de Schopenhauer, tanto como en las obras de Ibsen y Pirandello: dos de los fundadores del teatro moderno.

La importancia del sentido dialéctico de la vida en la formación de la escena moderna se halla en la concepción del teatro como modelo e intensificación de la auto-conciencia más que como medio de escape de la auto-conciencia o como un intento de trascenderla. Como reflejo explícito de ello el teatro francés —no sólo en las obras de Sartre y Camus— tiende a operar en un alto nivel de conciencia de su tradición intelectual.²¹ Tradición minada por la contradicción primaria y la angustia nietzscheana. La sofisticada interpretación de los principios hegelianos y la experiencia del teatro de Schiller conducen a Nietzsche, sin reconocerlo, a aportar elementos esenciales que recogerán las artes escénicas contemporáneas, entre ellos: el espectador sigue el transcurso narrativo de una obra para entender su propia vinculación creativa con la visión que proyecta y la obra no presenta un pre-existente estado de la totalidad humana antes de la representación, sino a partir de la misma.²²

El tránsito al siglo XX también es fruto del regreso del agnosticismo de Hume y, después, el positivismo de August Comte. Tradición que ya había retomado Herbert Spencer en sus *Principios de psicología* (1855) basados en la teoría de la evolución. Pero el absoluto hegeliano y la síntesis spenceriana no convencen al espíritu moderno más avanzado. De ahí el triunfo de Henri Bergson al combinar agnosticismo y positivismo con la idea schopenhaueriana del mundo como expresión de una voluntad dinámica e irracional. Ahora la idea absoluta es *élan vital*: “el principio original de la vida”. Bergson explicó el dualismo de mente y materia de una forma que correspondía de forma brillante a las nuevas ideas científicas de espacio y tiempo. Eliminó la vaguedad poética de diversas manifestaciones estéticas coetáneas. Y ejerció una enorme influencia sobre el arte de su tiempo, sobre todo, en los simbolistas. John Howard Lawson lo explica al sentar las bases filosóficas del teatro moderno:

Bergson sostiene que hay en el ser dos aspectos: el ser fundamental, que existe en el tiempo, y el ser refractado, hecho pedazos, que es la representación espacial y social del ser. “La mayor parte del tiempo —dijo— vivimos fuera de nosotros mismos, percibiendo, si acaso, nuestro propio fantasma. [...] Actuar libremente es recobrar la posesión de sí mismo y regresar a la duración pura”. Al subrayar el valor de la sensación la posición de Bergson fue anti-intelectual. Zola llegó a considerar la emoción como una cosa en sí misma —concepción cercana a su “eternamente fecundante hálito de la vida”—. Nietzsche lanzó el mismo grito, al proclamar extravagantemente el espíritu excepcional. Nietzsche sostuvo que la razón carece de valor; alcanzamos la fuerza sólo a través de una apasionada intuición. Los valores morales no tienen sentido, porque implican la posibilidad de los juicios racionales. La fuerza de la vida está “más allá del bien y del mal”.²³

Tras este fugaz recorrido por el pensamiento filosófico inaugural del teatro contemporáneo, incluimos al incendiario Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*:

El conocimiento por el conocimiento: he aquí el último lazo que tiene la moral; de este modo nos enredamos de nuevo en ella. [Máxima 64] El encanto del conocimiento sería acaso si por alcanzar el conocimiento no hubiera que vencer tantos pudores. [Máxima 65] Allí donde se encuentra el árbol del conocimiento se encuentra también el paraíso: así hablan los más viejos y las serpientes más jóvenes. [Máxima 152]²⁴

El profesor Benjamin Bennet ha señalado que la noción de religión en *La fenomenología del espíritu* de Hegel está representada dramáticamente en *When We Dead Awaken*. Robert Wilson realizó una puesta en escena de la obra de Ibsen en el American Repertory Theatre,²⁵ y de *A Dream Play* de Strindberg, obra citada por Bennet para conectar la filosofía hegeliana y el idealismo alemán en la formación del teatro moderno. Y un enlace más: *Lohengrin* de Wagner, ópera considerada por Nietzsche como una mórbida doctrina de que “la ciencia es un crimen contra lo más elevado y lo más sagrado”.²⁶ En esta dirección, en el contexto de la identificación imaginaria y la inscripción simbólica, el profesor Jesús González Requena alude a la imagen que fascina como elemento que origina una situación de seducción:

Todo espectáculo se articula sobre una relación dual, imaginaria, especular. [...] Lo cual no implica que todo espectáculo se agote en la dinámica narcisista del espejo. Basta para ello con que el símbolo se introduzca como tercer término en la relación entre el sujeto que mira y el cuerpo que se exhibe, siguiendo el planteamiento psicológico triangular de Jacques Lacan.²⁷

No en vano las investigaciones de Freud alcanzan numerosos rincones escondidos en el mundo del arte en general, y de la estética escénica en particular. Entre ellos, al hilo de la red de conexiones teóricas planteadas, Freud y luego Lacan formalizaron el *espacio psíquico* constatando que el primer tópico del yo consiste en su división en zonas: consciente, inconsciente, preconscious. De modo que el arte escénico, como espacio de manifestación del yo, recoge esta tipología esencial. También Freud contribuyó a entender un fenómeno prototípico: el *teatro en el teatro*, de modo que si cuando se sueña que se sueña, el sueño interior dice la verdad, el teatro en el teatro como doble denegación dice no lo real sino lo verdadero.²⁸ No obstante, en el ámbito de la psicología nos detendremos en la identificación, la ilusión y la figuración. Además, el *teatro fantástico* presenta numerosas implicaciones psicológicas explícitas. La identificación es el proceso de ilusión del espectador que imagina ser el personaje representado (o del actor que represente su personaje). La identificación con el héroe de la obra es un fenómeno que tiene profundas raíces en el inconsciente y en la búsqueda de placer estético. Este placer proviene,

según Freud, del reconocimiento catártico del yo y del otro, del deseo de apropiarse de este yo, pero también de diferenciarse de él.²⁹

En la teoría freudiana la búsqueda de la ilusión se vincula a la búsqueda del placer o al menos a la “disminución del dolor gracias a la certeza de que, en primer lugar, es otro quien actúa y sufre en la escena, y en segundo lugar se trata sólo de un juego que no puede causar ningún daño a nuestra seguridad personal”.³⁰ Para Ubersfeld la ilusión teatral no existe: “El teatro de ilusión es una realización perversa de la denegación”.³¹ Explica Pavis:

El placer de la ilusión y de la identificación se origina en el sentimiento de que aquel a quien percibimos es otro, y de que no creemos en una ilusión presente sino, a lo más, en una ilusión que un yo anterior en otro tiempo y en otro lugar pudo experimentar. Se vuelve agradable poder presenciar impunemente acontecimientos que en la vida real serían dolorosos. La búsqueda de la ilusión se aproxima a la denegación freudiana: es necesario que los efectos teatrales no sean verdaderos, con el fin de que las imágenes del inconsciente sean libres.³²

La ilusión se fundamenta en varios componentes escénicos: el mundo representado, la escenografía, la fábula y el personaje; así como en mecanismos concretos: se presenta en la dicotomía ilusión/desilusión (presupone la conciencia de que en escena sólo hay representación), y se apoya en convenciones estéticas. El estudio de la imagen y de los signos icónicos ha mostrado que toda realidad figurativa obedece a un conjunto de códigos: percepción, rasgos de la imagen, codificaciones del objeto descrito... Francastel señaló que cada época inventa sus técnicas ilusionistas: “La pintura, como el teatro, como todas las artes, es ilusionista, y sus medios y objetivos están vinculados a cierto estado de la sociedad, más aún, a cierto estado de nuestros conocimientos teóricos y técnicos”.³³

La figuración —*Darstellbarkeit* en el término alemán freudiano— ha sido definida como la manera de representar visualmente lo que antes no estaba representado: al mostrar un decorado, al colocar un personaje, al sugerir un estado psicológico, la puesta en escena decide acerca de la interpretación de la obra y de la aparición de fantasías visuales. Proceso de concreción no verbal. Como el sueño, la escena escribe en imágenes. Así lo expresa Freud:

Las artes plásticas, pintura y escultura, comparadas con la poesía que sí puede valerse de la palabra, se encuentra en una situación análoga (al sueño y al teatro): allí también el defecto de la expresión se debe a la naturaleza de la materia empleada por estas dos artes en su esfuerzo por expresar algo.³⁴

La figuración de las relaciones humanas y la iconización, es decir, la concreción del sentido es una de las tareas principales de la representación teatral.

Representación que, en muchos casos, está vinculada al mundo de los sueños y los deseos inconscientes. De nuevo Freud indica:

Una fantasía fluctúa entre tres momentos temporales de nuestra facultad interpretativa. El trabajo psíquico parte de una impresión actual, de una oportunidad ofrecida por el presente, capaz de despertar grandes deseos en el sujeto. De ahí que la fantasía se extienda al recuerdo de un acontecimiento de antaño, a menudo de la infancia, en la cual este deseo era realizado. Construye entonces una situación en relación con el futuro, la cual se presenta como realización de este deseo.³⁵

La representación teatral comparte con la fantasía esta mezcla de temporalidades y esta confusión de la escena real y de la escena fantástica. El espectador asimila la obra recurriendo a su pasado para asimilar la obra que, a su vez, lo proyecta hacia el futuro: se trata de una fantasía entre la imagen y la vivencia. La dramaturgia del montaje, el collage, la metaforización (condensación) y la metonimización (desplazamiento) es una operación a partir de y acerca de fantasías colectivas (autor, escenógrafo, actor). En el caso de Robert Wilson, se trata de una visión global, que prescinde (muchas veces) del texto dramático y (siempre) de su uso tradicional: estorba la formulación de imágenes debido a su fuerza magnética que conduce en sentido escénico hacia el logos. La fantasía está presente en todo texto dramático, ya que el actor se refiere a un lugar exterior a la escena en la que habla. En Racine, como analizó Barthes, los relatos de acciones trágicas tienen la claridad y la visión distanciadora del sueño. Pero se aparece en la intimidad de obras de Wedekind, Strindberg, Pirandello, O'Casey y Adamov. En ellos, más que *teatro de fantasía*, surge el *teatro como lugar de fantasía*: paradójico en su intención imposible de representar (exteriormente) lo que se niega a representar (interiormente). Dicotomía que en el terreno ideológico uno de los padres del teatro del absurdo, Arthur Adamov, intentó reunir sin mucho éxito.

Se ha afirmado que es necesario recurrir a la antropología y al psicoanálisis para poder reconocer la dimensión simbólica que la narrativa desempeña en la experiencia humana.³⁶ De hecho, la antropología conduce en el ámbito de las artes escénicas hasta pulsiones enraizadas en el hombre: el gusto por el juego, la metamorfosis, el rito... De modo que la permanencia y la diversidad de las manifestaciones teatrales en la evolución histórica y cultural proceden de esa raíz humana, ancestral. En el origen del teatro se halla una ceremonia religiosa, un rito agrario o de la fecundidad donde un dios muere y resucita, se ajusticia a un prisionero o se organiza una procesión, una orgía o un carnaval.

En la cultura griega la tragedia procedía del culto dionisiaco y del ditirambo. Abundan entonces los elementos teatrales: vestuario (de celebrantes), objetos (hachas o espadas ejecutoras), espacio (simbólico, sagrado) y tiempo (cósmico,

mítico). Pavis ha explicado que la división de papeles entre actores y espectadores, el establecimiento de un relato mítico, y la elección de un lugar específico para estos encuentros, institucionalizan el deseo del acontecimiento teatral.³⁷ El público asiste además para observar y ser conmovido a distancia por medio de un mito que resulta familiar y por actores que lo representan. Se trata de ritos que aún se encuentran en la actualidad en regiones como África, Australia y América del Sur, teatralizan el mito encarnado y narrado por los celebrantes según un desarrollo inmutable: ritos de iniciación que preparan al sacrificio, ritos de integración a la vida cotidiana... Sus medios de expresión son el baile, la mímica y la gestualidad, el canto y luego la palabra.

Al margen de las conexiones entre arte y rito, lo ritual impone a los actantes (actores) palabras, gestos, intervenciones físicas cuya buena organización sintagmática da cuenta de los logros de la representación. En este sentido —siguiendo a Pavis— todo trabajo colectivo de puesta en escena es la ejecución de un ritual, en cuanto producción y orden del discurso. En palabras de Michel Foucault en *El orden del discurso*:

Lo ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan; define los gestos, comportamientos, circunstancias y el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; y fija la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto en aquellos a quienes se dirige, los límites de su valor apremiante.³⁸

El teatro conserva sus orígenes como manifestación de culto debido a que la civilización occidental ha cesado de considerarse única y superior, y ha ampliado su horizonte a culturas no europeas donde el rito conserva aún una función en la vida social. Así lo expresa Pavis, para quien Artaud es la cristalización más pura del regreso a las fuentes del acontecimiento teatral: al rechazar un teatro burgués fundado en el verbo, la repetición mecánica y la rentabilidad, restablece la tradición en el orden inmutable del rito y de la ceremonia: concreta y expresa, como un chamán, una profunda aspiración del teatro preocupado por sus orígenes. O bien, en palabras de Thomas Mann, la última ambición del teatro es recuperar el rito que nació entre los paganos pero también entre los cristianos.

Lo ritual se establece en la representación sagrada de un evento: el *happening*, no imitable, teatro de lo invisible o espontáneo, desnudamiento íntimo del actor, como en Grotowski o Brook. Tal vez por ello muchas puestas en escena se transforman en *misa en escena*. El rito del sacrificio del actor, paso a un estado de conciencia superior, sumisión a la repetición y el serialismo, obsesión por la inmovilidad o por el *performance* único, deseo de hacer visible lo invisible, creencia en un cambio político a la muerte ritual del individuo, obsesión por la participación del público en el ceremonial escénico.

Las verdaderas obras de arte son aquellas cuyo fondo y forma se revelan perfectamente idénticos, había anunciado Hegel. Más adelante en la historia, el arte se definió como esa solidaridad de un universo mental y de una construcción sensible, de una visión y de una forma (Rousset).³⁹ En el arte de la escena, sin embargo, siempre han existido numerosas versiones distintas acerca de cómo se debe realizar el matrimonio ideal del contenido y su continente. Versiones llamadas *poéticas*.

La estética o poética teatral formula las leyes de composición y funcionamiento del texto y la escena. Integra el sistema teatral en un conjunto más vasto: género y teoría de la literatura, sistema de las bellas artes, categoría estética y teórica de lo bello, filosofía del conocimiento. Prevalecen, no obstante, dos clases de estéticas aplicadas a la escena: la *estética normativa* estudia la representación en función de criterios de gusto de una época, partiendo de una definición de la esencia teatral; la *estética descriptiva* describe las formas teatrales según la apertura y clausura de la acción, configuración de la escena, modo de recepción... Se trata del estudio de los mecanismos de producción del texto y el espectáculo, la recepción del espectador y la identificación o distancia. En su proyecto, estética y dramaturgia coinciden en la articulación de principios ideológicos y de técnicas literarias y escénicas.

En *El origen de la tragedia* Nietzsche contrapone dos tendencias del arte griego, principios opuestos vinculados de forma dialéctica: lo apolíneo y lo dionisiaco. En su estudio se hallan las fuerzas impulsoras de la creación artística según las cuales evoluciona todo arte. Lo apolíneo es el arte de la medida y la armonía, del conocimiento de sí mismo y de sus límites (arquitectura dórica, música acompañada, poesía de Homero, pintura de Rafael...). Lo dionisiaco es la anarquía bárbara de las fiestas y orgías paganas, la consagración de la ebriedad, las fuerzas incontroladas del hombre, la reconciliación de la naturaleza y el individuo. Ambos coexisten, dan origen al arte griego y en general a la historia del arte. Sus contradicciones aparecen en los antagonismos clásico y romántico, técnica e inspiración, forma depurada y contenido exuberante, forma cerrada y forma abierta y, en teatro, teatro de control (Brecht): apolíneo y teatro de la crueldad (Artaud): dionisiaco.⁴⁰

La dialéctica hegeliana, basada en la tríada tesis/antítesis/síntesis, sentó el principio de la continuidad, tanto de los hechos como de la razón, en el pensamiento moderno. Aquí se halla la base de la investigación histórica dinámica. De hecho la *Filosofía de la historia* de Hegel es el primer intento de comprender la historia como un proceso, de ver las causas subyacentes tras las perturbaciones del equilibrio. Los historiadores anteriores sólo habían visto una inmensa variedad de fenómenos desconectados entre sí. No había perspectiva, ni ninguna tendencia a valorar las fuerzas *tras* las voluntades individuales. Para Hegel —y, con él, la historia del arte contemporáneo— los motivos humanos son

dinámicos. La cultura griega o renacentista no son discontinuas: no obedecen a causas fijas ni son motivadas por pensamientos y emociones fijas.⁴¹ La filosofía del arte teatral que emplea el método inductivo partiendo del conjunto de obras para intentar revelar “a través de las diferencias, una especie de esencia que plantearía la razón de ser y dibujaría una estructura fundamental de la obra teatral”, en palabras de H. Houhier.⁴²

El orden cronológico no implica que las artes escénicas se encuentran sometidas a leyes estrictas de progresión y regresión. Si bien puede considerarse una herramienta académica, el recorrido histórico propuesto entiende la evolución artística como una actividad poblada de misterios más que como un movimiento de adiciones controladas del saber. Los creadores escénicos como el resto de los artistas aprenden de sus antecesores, pero incluso en mayor medida que los narradores, los poetas o los pintores se encuentran arrojados al precipicio de la creatividad: lo viejo, lo clásico, lo convencional, lo tradicional encuentran en el teatro un lugar de asentamiento más cómodo y duradero.⁴³

Al establecer los vínculos entre Tadeusz Kantor y los creadores referenciales y contemporáneos de su universo estético (Táirov, Meyerhold, la Bauhaus, Piscator, Moholy-Nagy, Schlemmer y, también, Maeterlink, E.T.A. Hoffmann, Kafka y Wyspiński), Moisés Pérez Coterillo daba cuenta de un matiz esencial para su preciso entendimiento: “La influencia de estos autores puede rastrearse de manera expresa o implícita a lo largo de la obra de Kantor. Aunque dadas las especiales relaciones que el creador polaco establece con la literatura de sus compatriotas, más adecuado sería el término *connivencia*”.⁴⁴ Al respecto Nietzsche escribe lo siguiente:

Lo que una época considera como malo es generalmente un residuo intempestivo de lo que en otro tiempo fue tenido por bueno: atavismo de un ideal envejecido. [...] Por medio de los principios queríamos tiranizar nuestros hábitos, justificarlos, honrarlos, maldecirlos u ocultarlos. Dos hombres con los mismos principios quieren alcanzar probablemente por ellos alguna cosa en esencia distinta.⁴⁵

Se aconseja, pues, un estudio dinámico, inductivo, cronológico, de *connivencias*, sin atavismos ni principios conclusivos, en lo cual encontramos complicaciones mayores en su aplicación al análisis dramático. Según Littre, la dramaturgia es el arte de la composición de obras teatrales. En su sentido más general, se trata de la técnica del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra por inducción (a partir de ejemplos concretos) o por deducción (a partir de un sistema abstracto). Desde Aristóteles a Lessing, pasando por Corneille, los autores y teóricos se han preocupado en crear reglas de construcción dramática. No obstante, J. Scherer distingue entre estructura interna de la obra (dramaturgia en el sentido estricto) y estructura externa (vinculada a la representación del texto). Y sobre todo a partir de Brecht se

amplía la noción de dramaturgia como estructura ideológica y formal de la obra, vínculo específico de forma y contenido.

En el teatro contemporáneo la labor del dramaturgista o *dramaturg* (en su acepción alemana) supone un paso más de aproximación entre contenidos textuales y modos escénicos. El dramaturgista ubica materiales textuales y escénicos: el montaje se orienta en función de una interpretación particular del texto. La dramaturgia articula lo estético y lo ideológico en una representación (global) de un universo de significados desde un punto de vista particular (fragmentado). De ahí que en la actualidad proliferan las opciones dramatúrgicas dentro de dos categorías principales: lo particular, mostrando imágenes en bruto de la realidad, con sus ambigüedades y su riqueza; y lo general, interpretando la realidad para ofrecer sus principios fundamentales.

La dramaturgia clásica sostiene la estructura de planteamiento, nudo y desenlace, la homogeneidad y la coherencia del espacio, el tiempo y la acción, el decoro, la verosimilitud, la obra bien hecha (*pièce bien faite*)... El drama romántico del siglo XIX y, a comienzos del presente siglo, los movimientos naturalista, simbolista y épico rechazan tales convenciones. El paso de la escritura dramática a la escritura escénica adquiere una nueva dimensión con las tendencias renovadoras de hoy. Las posibilidades del análisis dramatúrgico se amplían. Y las concepciones de las condiciones de la enunciación se abre a cualquier solución de la imaginación. En la integración entre semiología y sociología la perspectiva global no encuentra límites.⁴⁶

Por último, quisiéramos dejar constancia de nuestra intención de exponer todas estas consideraciones metodológicas de forma referencial. Hemos consultado textos generales y específicos, pero siempre con la intención de tenerlos en cuenta más que de adentrarnos en su estudio en extensión. No se ha tratado de profundizar en estas materias para interpretar ni la obra en general ni el proceso de creación de Robert Wilson en particular. Dejamos para posteriores investigaciones la prolongación de los hallazgos de estas disciplinas en el ámbito de las artes escénicas contemporáneas.

II.3 Anotaciones en torno a la estética de Robert Wilson

La experiencia estética supone una respuesta a un estímulo visual sólo por mantener tal interacción. Se ha señalado que sus consecuencias son el intenso disfrute caracterizado por sentimientos de plenitud personal, el descubrimiento y la conexión humana. Tal experiencia presenta un contenido (retos que presenta el objeto y habilidades del espectador) y una estructura (forma, impacto emocional, referencias intelectuales, potencial comunicativo).⁴⁷

Uno de los grandes precursores de la estética moderna, Anthony Shaftesbury, consideraba que la manera más ingeniosa de hacerse un tonto es a través de un sistema. Su filosofía respondía en parte al movimiento de vuelta a la antigüedad clásica, iniciado ya en el Renacimiento y proclamaba una moral autónoma (libre de toda teología, como después haría Kant) por la cual las personas poseen un poder, así como una facultad para percibir la belleza en la esfera estética. La virtud como armonía espiritual conduce también a la verdadera belleza: la belleza creada y la belleza creadora; el carácter bueno como carácter bello revela una forma y simetría interiores que coinciden simpáticamente con la armonía y la simetría universales, afirmaba Shaftesbury.

La belleza y el bien son una y la misma cosa. [...] Lo que embellece, no lo embellecido, es lo realmente bello. [...] Lo bello, lo hermoso, lo atractivo, no residieron nunca en la materia, sino en el arte y el diseño; nunca en el cuerpo mismo, sino en la forma o poder formador. [...] Existen tres órdenes o grados de belleza: las formas muertas: siguen un molde, han sido formadas, no tienen poder formador ni acción o inteligencia; las formas que informan: tienen inteligencia, acción y actividad (la belleza doble: coinciden la forma, que es el efecto de la mente, y la mente misma); las formas que forman (todo lo que es de invención humana: arquitectura, música...): suprema. [...] Existe en ciertas figuras y en ciertas acciones una belleza natural que el ojo descubre tan pronto como el objeto o la acción se le presenta. [...] Todo lo que carece de mente está vacío y oscuro para el ojo de la mente.⁴⁸

Estas ideas acerca de lo embellecido, el arte y el diseño, el grado de “forma que forma”, la belleza natural que el ojo descubre y el “ojo de la mente” bien podrían definir rasgos claves en la obra de Robert Wilson. Describir esos rasgos puede resultar más resbaladizo. Quizá por ello todo lo que aparece a continuación puede ser falso. El ensayo representa un punto de vista artístico, y en la crítica estética la actitud lo es todo. Así quedó dicho por Oscar Wilde, para quien en arte no existe la verdad universal, y para quien sin el espíritu crítico no existe creación artística digna de ese nombre. “El instinto de selección (y de emisión) es uno de los aspectos más característicos de la facultad crítica. No hay arte dotado de belleza sin conciencia de sí mismo, y la conciencia de sí mismo y el espíritu crítico son una sola cosa”.⁴⁹ Ahí está el origen de la poesía épica y lírica, el drama en todos sus géneros, la novela romántica y de aventuras, la crónica, el ensayo, el discurso, el diálogo...

Aristóteles analizó la impresión que produce una obra de arte, buscó su origen y trató de ver cómo nace. Sabía que la salud de una función reside en su energía, y que el espectáculo imitado de la vida que ofrece la tragedia preserva al corazón de muchos gérmenes peligrosos: purifica al hombre y lo espiritualiza. ¿De dónde proceden las fuentes de la tragedia? De Shakespeare se ha dicho que su valor estético no depende de los hechos que relata sino de la verdad de éstos. La

mentira, el retrato de bellas cosas falsas, es el fin mismo del arte, decía Wilde. También escribió:

La base de la vida es el deseo de expresión. Y el arte ofrece formas variadas de llegar a esa expresión. [...] No es sólo en el arte donde el cuerpo es el alma. En todas las esferas de la vida las formas son el principio de las cosas. Los movimientos rítmicos, tan armoniosos, de la danza despiertan el ritmo y la armonía en el espíritu. Los credos se aceptan, no porque sean razonables, sino porque los repite uno. La forma es todo. Es el secreto de la vida. Encuentre expresión a un dolor y se le hará dilecto. Encuentre expresión a una alegría, y aumentará su éxtasis. [...] Lo único bello es lo que no nos concierne. La característica de una cosa bella es que se puede poner en ella todo cuanto uno quiera. La belleza da a la creación su elemento universal y estético.⁵⁰

Para Wilde el arte encuentra su perfección dentro de sí mismo. “No hay que juzgarlo conforme a un modelo interior. Es un velo más bien que un espejo. [...] El arte es esencialmente inmoral. La seguridad de la sociedad se basa en la costumbre y en el instinto inconsciente”.⁵¹ Estudioso de la teoría platónica de las ideas y el sistema de los contrarios de Hegel, Wilde consideraba que el verdadero dramaturgo muestra la vida con las condiciones del arte, y no el arte bajo la forma de la vida. En sus palabras: “La monarquía, la anarquía y la república pueden disputarse el gobierno de las naciones, pero un teatro debe estar en manos de un déspota culto. Puede haber en él división de trabajo, pero no división de criterio. [...] El hombre cuando obra es tan sólo una marioneta. Cuando describe es un poeta”.⁵²

Así, Robert Wilson resulta bajo el prisma de Wilde un convencido seguidor de lo bello por desconocido y del arte como velo, desde una actitud inmoral —en los términos descritos— como despota, marioneta y poeta. Estados indisolubles. En una época neoclásica, uno de los hombres más extraños de la literatura, William Blake, creó una mitología personal de divinidades y, visionario él, creía en la existencia de tres caminos de salvación: moral, intelectual y estético. (Si bien parecen caminos interrelacionados: como señaló Jorge Luis Borges, la belleza corresponde al instante en que se encuentran el lector y la obra y es una suerte de unión mística). Blake escribió lo siguiente:

El acto más sublime consiste en poner a otro ante ti./Todo lo que es posible creerse es imagen de la verdad./La cabeza es lo sublime; el corazón, lo patético; los genitales, la belleza; manos y pies son la proporción./La exuberancia es belleza./Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecería a los hombres como realmente es: infinito. [...] El júbilo impregna; las penas procrean./La cisterna contiene; el manantial rebosa./Del agua estancada espera veneno./La condena estimula, la bendición relaja.⁵³

En el contexto del pensamiento de Blake, con idéntica pulsión poética y visceral, Wilson ha elegido sin duda el camino estético. La imagen (*theatre of images*), de verdad; la belleza (valor principal en toda su obra), exhuberante; la percepción (tan abierta en su carácter vanguardista), infinita; el manantial (una producción extensísima), rebosante; la condena (del exilio artístico), estimulante. Y al final de estas escuetas referencias estéticas próximas a Wilson, aparece Ambrose Bierce. Soldado, periodista satírico, escritor y misántropo desaparecido en circunstancias misteriosas, pertenece a una corriente del pensamiento y la literatura norteamericana junto a Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Edgar Allan Poe y Stephen Crane. Las apreciaciones de Bierce no defraudarían a Wilson (siempre, menos sombrío):

Estética: Los tics más desagradables que afligen a la raza. Genio: Cualquier tipo de superioridad mental que capacita a su poseedor para vivir aceptablemente de sus admiradores y para emborracharse ininterrumpidamente sin vergüenza. Ópera: Obra que representa la vida en otro mundo, cuyos habitantes no hablan pero cantan, no se mueven pero hacen gestos, y no adoptan posiciones, sino actitudes. Toda actuación es simulación, palabra que procede de simia: mono; pero la ópera, los actores toman el modelo al simia audibilis (o Pithecanthropos stentor): el mono aullador. Pintura: El arte de proteger de la intemperie superficies planas, y de exponerlas a la crítica. Poesía: Forma de expresión propia del país que está más allá de las revistas.⁵⁴

En 1997 Wilson inició un proyecto acerca de Edgar Allan Poe. Versátil para atender sus diversos objetivos, Poe sólo captó al público americano en contadas ocasiones. Sus mejores narraciones —antecedentes de la novela policiaca— revelan sentimientos enfermizos, al tiempo que toda su obra está impregnada de vulgaridad teatral. En tiempos de depresión acudía al alcohólic como un estimulante imprescindible. Con sus escritos sobre Charles Baudelaire contribuyó a la corriente general de la literatura simbolista europea y también fue figura dominante en la evolución de la literatura sudista americana.⁵⁵ Descripción de una vida y una obra cercana a la de Wilson. Ambos, Poe y Wilson, mentirosos y excesivos. Por delirante que sea, la ficción hunde sus raíces en la experiencia humana, donde la memoria suele ser el punto de partida de la fantasía. A diferencia de lo que ocurre en la realidad, en la ficción el exceso no es jamás la excepción. Y nada es excesivo si todo lo es. En un ensayo acerca de la ficción Mario Vargas Llosa escribe:

El arte miente. Pero mintiendo expresa una verdad que sólo puede mostrarse disimulada y encubierta. [...] A través de la ficción los seres humanos encuentran la vida que no se resignan a no tener. En su interior se encuentra una inconformidad. Late un deseo. [...] La verdad de la ficción depende de su capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena ficción dice la verdad y toda mala ficción miente.⁵⁶

Arte, por ende, artificioso. Y las propuestas de Robert Wilson no están despojadas de artificialidad, implacable y directa en su economía de recursos, igual que la de artistas como Richard Serra —a quien Wilson admira—. Serra aplica una “dureza sin concesiones en la que no es fácil seguir la compleja intensidad de su sentido subterráneo; de ahí el carácter polémico de sus realizaciones públicas y el rechazo que ha encontrado en algún caso célebre”.⁵⁷ En lo cual son equiparables. Además, el sentido íntimo del trabajo de ambos nace de su actuación sobre espacios concretos. “A través de esa tensión contenida la escala magnetiza un espacio dado, determinando la experiencia del espectador a través de una secuencia que implica tanto variables conceptuales como visuales y ligadas a la percepción del espacio”, señala el crítico Fernando Huici en referencia a Serra. De modo que el desplazamiento a través de ese espacio que el espectador comparte con la obra lo despierta de la ilusión de esa primera visión “congelada” de las esculturas de Serra tanto como de las obras de Wilson (plásticas y escénicas).

¿Qué espacio? El norte y el sur, el este y el oeste no son sólo espacios geográficos, también marcan las direcciones de migraciones artísticas. Como lo expresa el crítico de arte R.H. Fuchs,⁵⁸ en Europa el impresionismo francés muestra soleados paisajes. Las lánguidas mujeres de Klimt, Schiele o Kokoschka aparecen en habitaciones alumbradas por candelabros o luz artificial. La cultura de cada país determina a sus creadores. Y, dentro de cada país, las regiones imprimen un carácter muy diferenciado. Wilson ha desarrollado gran parte de su carrera en Alemania. Hamburgo está al norte, Múnich al sur. Colonia es católica, Berlín es protestante. El centro de Alemania está lejos del mar: la invitación del mar, la existencia de puertos, es un factor cultural que explica, por ejemplo, porqué los alemanes son menos abiertos que los holandeses o los daneses. La proximidad o lejanía con respecto a Berlín. La influencia de Beuys. La Alemania del Este y del Oeste. El arraigo a la tierra. La vivencia del exilio de artistas como Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer y Markus Lüpertz. Y pese a todo el arte resulta universal.

En los orígenes de la representación, del arte, se encuentra la estética de la simulación. Las figuras aparecen, se solidifican y se inmovilizan; una piedra esculpida acaba siendo algo estático debido a la persistencia de los materiales. Y lo mismo sucede con el cuadro, la obra en papel o la fotografía: su poder reside en la persistencia, la solidez. Pero a partir del siglo XIX, con la invención de la fotografía instantánea, originaria del cine, la estética contemporánea ha dejado de ser la estética de la resistencia de la retina: se trata de la estética de la sustitución (desaparición: se pasa de algo material a algo que no lo es).

La dualidad entre realidad y representación abre la controversia entre las cosas y las palabras, lo representable y lo imaginado, la ciencia y el arte. Se ha dicho que los límites del arte se encuentran allí donde termina el ámbito de la ciencia y

comienza la poesía. Pero existen tendencias artísticas que atenúan estas dicotomías al cuestionar los principios teóricos que sustentan tales diferencias, así como la interpretación que ha prevalecido desde principios de siglo (sobre todo, con la superación del naturalismo del siglo XIX). En este sentido Robert Wilson trabaja con severidad científica y respeto hacia las leyes físicas de la perspectiva y el equilibrio, al tiempo que juega con la arbitrariedad de la percepción y manipula los datos que el sentido común considera autosuficientes con respecto a lo que es percibido por éste. Juega con esta separación/dualidad de forma dialéctica, potenciando la capacidad de evocación de sus obras.

Wilson crea un todo indivisible entre imagen e idea. Construye una figuración basada en la complejidad de la actividad mental: la realidad como una dimensión interior del objeto, capaz de revelarse a sí misma sólo a través de la subjetividad individual. ¿Abstracta? El artista visual Richard Tuttle,⁵⁹ trabajando con volúmenes y formas, crea la atmósfera de un cumpleaños infantil en un conjunto de instalaciones que llamó *Hour horses, Perhaps it's over, Done by woman not by men, Shape is not abstract...* Dos botas pintadas de azul; dentro de una de ellas, una rama de árbol seca. Así es el *Monumento a Velimir Chlebnikov* de Parmiggiani.⁶⁰ Wilson pintó dos botas texanas de color plata. Y dibujó una línea. El crítico de arte Bernardo Mercuri escribe:

Para penetrar en la opaca realidad de las cosas simples, la energía de los colores y la luz y la claridad de las formas es preciso recurrir a la fuerza de la abstracción mental. [...] La obra existe en un estado de calma y reposo absoluto, depositando sus tensiones en un espacio que es creado a partir de su substracción, del vacío. El espectador se encuentra ante, más que la visión de un objeto, una forma de mirar un espacio donde prevalece una desaparición.⁶¹

El punto de partida de Wilson, a finales de los sesenta y principios de los setenta, fue el *minimal* y el arte conceptual, en sus acepciones más amplias; y las influencias de una estética multidisciplinar en la que las artes plásticas constituyen parte de un todo. Sus primeras escenografías marcan la evolución hacia los principios básicos de su trabajo posterior: superación de los planteamientos minimalistas en busca de un tratamiento de la forma como expresión de la memoria, juegos con la forma, el color, la superficie, los efectos espaciales, las referencias asociativas...

Planteamientos que no han gozado siempre de la aceptación popular —una gran satisfacción, pero dudosa, ya que el público no puede tener una apreciación argumentada sobre la calidad de todos los trabajos artísticos, algo que presupone un conocimiento—. Ni han seguido corrientes coetáneas. Tanto en Estados Unidos como en Europa, por ejemplo, determinados artistas plantean respuestas formales y estéticas a problemas sociales concretos en el ámbito de

la arquitectura, el interiorismo y la escultura. Tendencia cuya eficacia y resonancia dependerán de cuestiones vinculadas a la demanda social.

El hecho es que el incomprensible escepticismo que reina en el mundo del arte no impide a estos creadores realizar diseños funcionales. A esta tendencia parece ajeno Wilson. Su producción de diseños originales no muestra interés en las exploraciones de creadores inmersos en tendencias generacionales. Según Moholy-Nagy (referente wilsoniano), la máxima precisión, la ley de la norma, reemplaza a la significación malinterpretada de las habilidades manuales. Moholy-Nagy deja escrito:

El contenido del arte puede ser percibido directamente a través de los sentidos, en un nivel subliminal, sin un proceso de pensamiento consciente. El arte debe abogar por una solución socio-biológica de los problemas con tanta energía como los revolucionarios sociales deben abogar por la acción política. La dificultad reside en que sólo unas pocas personas tienen sensibilidad y, al mismo tiempo, son lo suficientemente educadas para recibir el mensaje real del arte. [...]

Cuando realizaba mi arte abstracto tenía la sensación de que lanzaba un mensaje, sellado en una botella, al mar. Llevaría décadas hasta que alguien lo encontrara y lo leyera. Creo que el arte abstracto no sólo registra los problemas contemporáneos sino que proyecta un orden futuro deseable. [...] El arte abstracto crea nuevos tipos de relación espacial, nuevas invenciones de formas, nuevas leyes visuales como contrapunto visual de una sociedad humana cooperativa con más sentido.⁶²

En las notas del programa de la primera producción de *Deafman Glance* (1970, Center for Performing Arts, University of Iowa), Wilson recordaba: "En Pratt escribí mi tesis acerca de una catedral imaginaria o tal vez de una ciudad del futuro. Entonces ocurría un asesinato, ¡un asesinato en los ojos en lo alto de la catedral hace dos años en septiembre cuando el perro rojo aullaba una canción a la luz de la luna sin pestañear! Sólo los huesos pueden hablar".⁶³

II.4 Anotaciones acerca del proceso del trabajo de investigación, el diseño de vídeo y el estudio de *DDD III*

Al principio nuestro interés se centra en las conexiones entre Robert Wilson y otras figuras de la vanguardia norteamericana: desde Martha Graham a Merce Cunningham, desde Lou Reed a Laurie Anderson. Con el paso del tiempo desarrollamos una variante menos obvia: la indagación de posibles lazos entre Wilson y diversos creadores españoles. (Objetivo que queda como un esbozo o sugerencia de posteriores estudios). Por último, la dinámica de la tesis concluye en la participación en el proceso de elaboración de una obra específica: *THE DAYS BEFORE death destruction & detroit III*. Evolución que parte de unos

presupuestos concretos, y que aprovecha las oportunidades favorables que surgen. Su cronología podría resumirse como sigue:

1991 Origen del proyecto, Madrid

Como redactor de la revista *El Público* a finales de 1989 trabajo en un estudio monográfico sobre teatro-danza donde aparecen una reseña y una entrevista con Wilson. Además, el Centro de Documentación Teatral (CDT) edita el cuaderno monográfico "*Bob Wilson the Knee Plays: Las bisagras de the CIVIL warS*", publicado en septiembre de 1985 y coordinado por Moisés Pérez Coterillo y Antonio Fernández Lera. Este es el origen del presente estudio.

1992 Entrevista a Robert Wilson, Madrid

Es el "año Wilson" en España. *Don Juan último* se estrena en el Teatro María Guerrero. *Einstein on the Beach* acude a Madrid y Barcelona. El Círculo de Bellas Artes organiza la exposición "Convidados de piedra". La galería Gamarra y Garrigues muestra una selección de fotografías, dibujos y muebles/esculturas. Incluso se organiza una de las mayores exposiciones del trabajo de diseño de Wilson en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). La proximidad de la obra wilsoniana presenta entonces una panorámica global: teatro, ópera, *performance*, vídeo, plástica... No obstante, la información escrita que existe en España es mínima, en muchas ocasiones no muy acertada, y dispersa. Reseñar *Don Juan último* para la revista *El Público* nos permite entrevistar a Wilson. Después, a través de una beca de amplitud de estudios en artes escénicas, dedico dos meses de investigación para la presente tesis en Nueva York en la Byrd Hoffman Foundation, Lincoln Center for the Performing Arts, Brooklyn Academy of Music y, sobre todo, The Rare Books and Manuscripts Library (Butler Library) de Columbia University.

1994 Documentación, Madrid

En 1993 *The Black Rider* pasa por Sevilla. En 1994 queda terminada la investigación de todo lo que supone la documentación básica y la bibliografía general. El CDT y sus publicaciones (revista *El Público*, cuadernos monográficos, anuarios, inventarios...) constituyen las principales fuentes de información. Además resultan de gran ayuda los fondos de la Escuela Superior de Arte Dramático, el Centro de Arte Reina Sofía y la biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información. Y se consultan el programa informático PIC del Ministerio de Cultura, la Biblioteca Nacional y los fondos de otras bibliotecas (Institut del Teatre, festivales de Madrid y Málaga...). Quedan incorporadas la biografía, el curriculum vitae y el catálogo de obras, así como la información acerca de los creadores españoles que presentan alguna vinculación o han recibido de alguna manera la influencia wilsoniana. También se integran los apartados dedicados a referencias y conexiones estéticas. La dificultad mayor

reside en este momento en la falta de textos amplios (no periodísticos) acerca del tema y, sobre todo, en el riguroso imperativo de ver la obra que se estudia.

1995 Investigación, Nueva York

La máxima subvención concedida por el Ministerio de Cultura a la “ampliación de estudios en arte e industrias culturales” en 1995 hace posible el inicio en Nueva York de la actualización de datos y la ampliación de las distintas secciones de esta tesis. Resulta muy interesante asistir a una nueva versión de *Einstein on the Beach*, secciones de *the CIVIL warS*, y *Alice*. (También *Four Saints in Three Acts* en 1996 y *Time Rocker* en 1997). Son tiempos de transición en la trayectoria de Wilson. Los años noventa están repletos de montajes de ópera como reflejo de la consolidación de este director entre los grandes diseñadores de escena en Europa. Al mismo tiempo esta expansión implica un regreso a las raíces, evidente en la instalación de su estudio definitivo en Estados Unidos (en los Hamptons, Long Island, Nueva York).

1997 Participación en el taller de *DDD III*, Nueva York

Ampliar la documentación en español acerca de Wilson no era sencillo: el Ministerio de Educación y Cultura suspende temporalmente el CDT. Y otras cosas habían cambiado. Al iniciar la presente tesis no disponía de ordenador (de lo cual también carecía el CDT). En 1997 en “<http://www.robertwilson.com>” se puede obtener su curriculum vitae. Es más: se escucha a Wilson hablar de su obra y se le ve mostrando técnicas de movimiento. Y pronto aparecerá un CD-Rom. Se imponía, pues, dar un paso más. Decido entonces participar en el taller de *DDD III* en Watermill Center de Nueva York con el fin de lograr una aproximación mayor al objeto de estudio. Se acepta mi participación como observador (muchos participantes deben abonar hasta ocho mil dólares para formar parte de estos talleres), y al final se requiere mi colaboración para incorporar diversos personajes en *DDD III*. Al término del taller, en septiembre de 1997, esbozo un proyecto audiovisual para *DDD III*.

1998 Proyecto de vídeo de *DDD III*, Nueva York-Milán

En el segundo taller en Watermill se me asigna el desarrollo de la sección de vídeo para *DDD III*. (Se cancela un proyecto musical de Robert Wilson con Peter Gabriel, *Rockapalast*, donde también estaba previsto que participara). Después, el taller continúa en Milán en noviembre de 1998.

1999 Diseño de vídeo de *DDD III*, Modena-Nueva York

En enero envío una última propuesta para la sección de vídeo. El diseñador neoyorkino Chris Kondek (colaborador, entre otros, de the Wooster Group, Laurie Anderson y Michael Nyman) se incorpora al equipo como responsable del diseño y la instalación técnica de vídeo de *DDD III*. Entonces colaboramos en el

montaje, que se termina durante un mes en el Teatro Comunale di Modena, en Italia. (Change Performing Arts de Milán realiza la producción ejecutiva). La obra inaugura con el título *THE DAYS BEFORE death destruction & detroit III* el festival de verano del Lincoln Center de Nueva York. En coproducción con MC93 Bobigny y el Festival Internacional de Teatro de Estambul, se prepara una gira internacional para la temporada 1999-2000, incluyendo ciudades como Madrid, Bilbao, Lisboa, São Paulo y Tokio.

DISEÑO DE VÍDEO DE *DDD III*

En el estudio de la obra de Robert Wilson surge la paradoja como medio de explicación de su proceso creativo. Las raíces de sus planteamientos permanecen casi inalterables: han resistido el paso de los años como si en la lentitud extrema de sus montajes existiera la pretensión de retener el tiempo en una dimensión más allá de lo escénico. Por otro lado, la evolución de su lenguaje expresivo y la intervención externa (sobre todo, de colaboradores) han introducido diferencias sustanciales y un mayor dinamismo.

Para hallar sentido en tales contradicciones aparece un elemento clave: el proceso creativo. Aunque la consistencia de estilo induce a juzgar la obra de Wilson como un cuerpo cerrado, de fronteras limitadas, prevalece un talante abierto. La sección audiovisual de *Death Destruction & Detroit* sería muy Wilson. Y cualquier colaborador, asistente de dramaturgia, asistente de dirección o actor se encuentra durante los talleres de preparación en disposición de lanzar cualquier ocurrencia. Wilson habla poco. Las explicaciones, los comentarios y las sugerencias viven en una inquietud constante. Una idea puede ser todo o nada. Sin duda, en el camino recorrido hasta llegar a su destino final a *DDD III* le esperaba más de una sorpresa. Así, el *proyecto audiovisual* surge de la inspiración inmediata. Sus bases se encuentran en la experiencia del taller de *DDD III*, y se trata de crear un planteamiento global, breve en su exposición. Se sugieren con palabras imágenes que no aparecen en las pantallas, y se presentan fotografías en representación de secuencias audiovisuales que contienen elementos de cine, vídeo, textos, dibujos, etcétera.

Los proyectos y talleres se concretan en un trabajo profesional de diseño de vídeo para *DDD III*. Realizo esta labor sobre todo durante 1998 y la primera mitad de 1999. La presente tesis concluye, con toda intención, justo antes de que se inicie este proceso de colaboración con Robert Wilson. No obstante, contribuye a afianzar las líneas básicas del estudio: se revisan algunos apartados (entre ellos, introducción y conclusiones), se reconsidera la extensión de diversas secciones, y se transforma la estructura general. Quedan las reflexiones en torno al taller del verano de 1997 en el que Wilson se situó en el centro de la escena, vacía, y construyó día a día el esqueleto de su obra. Sin embargo no se ha incluido la experiencia particular de participación en *DDD III* desde esa fecha:

para el objeto de esta investigación, sirve como apoyo documental y base de conocimiento antropológico. La colaboración con Wilson, así entendida, resulta más bien una herramienta de proyección microscópica.

ESTUDIO DE *DDD III*

“La técnica de dirección de Wilson es la misma para todas sus óperas y obras de teatro”,⁶⁴ según escribe en *The New York Times* John Rockwell, uno de los grandes expertos en la obra wilsoniana. Centramos así la investigación del proceso de creación en la obra escénica de Robert Wilson en las tres producciones de *Death Destruction & Detroit*. Este título incluye montajes diferentes a lo largo de varias décadas, en las cuales se ha desarrollado la carrera artística de este creador. Abordamos cada obra desde una perspectiva diferente: para hablar de *DDD* se recurre a una variedad de comentarios del equipo de colaboradores responsables del diseño de la obra; *DDD II* se muestra a través de las explicaciones de Wilson y, por último, analizamos de forma exhaustiva el taller de elaboración de *DDD III*.

La oportunidad de acceder a *DDD III* ha determinado la mayor extensión dedicada a este montaje, por lo que *DDD* y *DDD II* quedan como referencias, al tiempo que completan la trilogía. La perspectiva global —histórica, estética— del recorrido a través de las tres versiones de *Death Destruction & Detroit* concluye con la inmersión en el centro de esta disertación: el momento y el lugar —el taller— en el que Wilson inicia el proceso de creación.

¹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” en *Illuminations. Essays and Reflections*, Harcourt Brace & World, 1968 (Suhrkamp Verlag, Frankfurt), pág. 223, 220.

² Louis Pasteur en Eric Bentley, *The Theory of the Modern Stage*, Penguin Books, Londres, 1990, pág. 19.

³ Jane Harrison en E. Bentley, *ibid.*

⁴ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro/Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1983 (*Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Editions Sociales, París, 1980), págs. 501-502.

⁵ Jesús González Requena, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 10.

⁶ Ubersfeld, *op. cit.*, pág. 117.

⁷ Pavis, *op. cit.*, pág. 370.

⁸ *Ibid.*, pág. 200.

-
- ⁹ Ubersfeld, op. cit., pág. 161.
- ¹⁰ D. Stevens, "A Surprising Saint-Sébastien", International Herald Tribune, Londres, abril 1988.
- ¹¹ Pavis, op. cit., págs. 252-253.
- ¹² Ibid., págs. 440-447.
- ¹³ Ubersfeld, op. cit., pág. 31 en G. Requena, op. cit., pág. 85.
- ¹⁴ John Howard Lawson, *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Publicaciones Asociación de Directores de Escena, Madrid, 1995, págs. 73-74. [*Theory and Technique of Playwriting*, 1936]
- ¹⁵ Ibid. [Hegel], pág. 85.
- ¹⁶ Ibid. [Schopenhauer], pág. 86.
- ¹⁷ Ibid. [Marx], págs. 93-94.
- ¹⁸ Ibid. [Zola], pág. 101.
- ¹⁹ Ibid. [artistas expresionistas], pág. 229.
- ²⁰ Ibid. [Darwin, Marx, Freud], pág. 230.
- ²¹ Ibid. [Sartre, Camus], pág. 233.
- ²² Ibid. [Nietzsche], págs. 234-235.
- ²³ Ibid. [Bergson, Nietzsche], págs. 234-235.
- ²⁴ Nietzsche, op. cit.
- ²⁵ Ibid. [Wilson, Ibsen], pág. 231.
- ²⁶ Ibid. [cita de Nietzsche], pág. 246.
- ²⁷ Requena, op. cit., pág. 65.
- ²⁸ Freud en Ubersfeld, op. cit., págs. 113 y 37.
- ²⁹ Freud en Pavis, op. cit., pág. 267.
- ³⁰ Ibid., pág. 267.
- ³¹ Ubersfeld, op. cit., pág. 34.
- ³² Pavis, op. cit., pág. 268.
- ³³ Francastel en Pavis, op. cit., pág. 267.

-
- ³⁴ Freud en Pavis, op. cit., pág. 222.
- ³⁵ Ibid., pág. 486.
- ³⁶ Requena, op. cit., pág. 114, en referencia a Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis del cuento de hadas*, Grijalbo, Barcelona 1977.
- ³⁷ Pavis, op. cit., págs. 430-432 (en todo el apartado).
- ³⁸ Foucault en Pavis, op. cit.
- ³⁹ Rousset en Pavis, op. cit., págs. 156-157.
- ⁴⁰ Brecht y Artaud en Pavis, págs. 35-36.
- ⁴¹ Hegel en Lawson, op. cit., págs. 84-85.
- ⁴² Houhier en Pavis, op. cit., pág. 176.
- ⁴³ Ibid. [evolución de las artes escénicas]
- ⁴⁴ Moisés Pérez Coterillo, "Tadeusz Kantor", *El Público* n°82, Madrid, enero/febrero 1991, pág. 159.
- ⁴⁵ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal/Genealogía de la moral*, op. cit., máximas 149 y 48.
- ⁴⁶ Pavis, op. cit., págs. 157-159.
- ⁴⁷ Mihaly Csikszentmihalyi/Rick E. Robinson, *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*, J. Paul Getty Museum/Getty Center for Education in the Arts, California, 1990, págs. 177-178.
- ⁴⁸ Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (1671-1713), platónico, estoico, teísta, filósofo de la Ilustración, figura clave en la historia de la estética. Sus acotaciones aparecen en *Los moralistas de Characteristics of men, manners, opinions, times*, vol I-II, edición de John M. Robertson, The Bobbs-Merrill, Nueva York, 1964, edición y traducción de Francisco Rodríguez Martín, Creación n°3, Madrid, 1991, págs. 48-67.
- ⁴⁹ Oscar Wilde, *El crítico artista*, Editorial Orbis, Madrid, págs. 13-100.
- ⁵⁰ Ibid. [belleza]
- ⁵¹ Ibid. [arte]
- ⁵² Ibid. [formas de gobierno]
- ⁵³ William Blake, *Las bodas del cielo y del infierno* (1790) en *Proverbios del infierno*, Editorial Orbis, Madrid, págs. 216-219.
- ⁵⁴ Ambrose Gwinnett Bierce (1842-1914?), *El diccionario del diablo*, Valdemar, Madrid, 1993, págs. 9-13.

⁵⁵ Edgar Allan Poe, *Cuentos*, Anaya, Madrid, 1991, págs. 5-6.

⁵⁶ Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990, págs. 13-28.

⁵⁷ Fernando Huici, "El peso y el espacio en las esculturas de Richard Serra", *El País*, 3 febrero 1992.

⁵⁸ R.H. Fuchs, "Chicago Lecture" [Conferencia sobre el arte contemporáneo alemán pronunciada en Chicago en 1984 y publicada en la edición italiana de *Tema Celeste* n°5, 1985], *Tema Celeste* n°19, Siracusa, enero/marzo 1989, págs. 49-59.

⁵⁹ Peter Winter, "Shape is not abstract", *Art International* n°11, París, verano 1990, págs. 79-81.

⁶⁰ Remo Guidieri, "The hand of Parmiggiani", *Tema Celeste* n°19, Siracusa, enero/marzo 1989, págs. 39-41.

⁶¹ Bernardo Mercuri, "Ettore Spalletti", *Tema Celeste* n°19, Siracusa, enero/marzo 1989, pág. 66.

⁶² Moholy-Nagy en Dore Ashton (editora), *Twentieth-Century Artists on Art*, Pantheon Books, Nueva York, 1985, pág. 68.

⁶³ S. Brecht, op. cit., pág. 438.

ROBERT WILSON Y LA VANGUARDIA ARTÍSTICA

Sin duda resulta útil para un artista conocer todas las formas de arte que le preceden o le acompañan. Es un signo de fortaleza si se trata de buscar estímulos o de reconocer errores que es preciso evitar.¹

Pablo Picasso

Mi responsabilidad como artista es crear, no interpretar. Lo cual resulta cierto tanto en mi trabajo en las artes visuales como en teatro. Ahora estoy trabajando en *La flauta mágica* y le digo esto a los cantantes todo el tiempo. Es algo muy confuso para ellos porque están acostumbrados a que deben interpretar sus papeles y actuar de forma naturalista con razones psicológicas para todo. Creo que la interpretación la debe hacer el público, no el actor, el director o el autor. Creamos un trabajo para el público, y debemos darle la libertad para que haga sus propias interpretaciones y tome sus propias conclusiones.²

Robert Wilson

1.1 Antecedentes históricos. De la pintura rupestre al ciberespacio

En un pasado que se pierde en la noche de los tiempos, el hombre siente la necesidad de comunicarse con sus semejantes. Para ello se sirve de su cuerpo: pies, manos, expresión del rostro... Aún no existe un lenguaje estructurado, tan sólo comunicación elemental y primaria. Entonces surgen ya elementos y códigos (basados en el gesto, el movimiento, la voz...) que formarán parte del lenguaje múltiple del teatro. Códigos esenciales en las artes escénicas orientales, donde la palabra es uno más de sus lenguajes, al contrario de lo que ocurre en el teatro occidental, cuyo principal sistema dramático es la palabra, el texto escrito y hablado.³

En la génesis del elemento teatral encontramos una conexión fundamental con la obra de Robert Wilson: el carácter primario de este tipo de comunicación así como la expresión a través del movimiento y la concepción oriental del teatro. Más tarde, en la cultura griega los géneros dramáticos desempeñaron un papel fundamental: el drama satírico, la tragedia y la comedia. Los dos últimos sirvieron de base del teatro occidental. Mientras que el drama satírico ha sido menos transitado. Como reflejo de impulsos refrenados y de las capas reprimidas por la conciencia, se hallan muestras de este género en Shakespeare, Mallarmé, Lorca, Artaud y sus seguidores, los surrealistas y sus aledaños. Sin duda, las obras teatrales de Wilson no encajan dentro de los géneros trágicos o cómicos sin más. Pero sí se pueden encontrar conexiones con formas próximas al drama satírico en la combinación de elementos trascendentes y apasionados con elementos de humor e hilaridad.

La tragedia, no obstante, es un incuestionable principio básico y organizador del teatro (tal vez, de todo teatro). En la definición de Aristóteles: Imitación (*mimesis*) de una acción (*praxis*) de carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes. Imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no a través de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, provoca en el espectador la purificación (*catharsis*) propia de estos estados emotivos. La *mimesis* en teatro viene a ser la representación, recreación o figuración. Si bien en el teatro moderno prevalece una imitación ficticia, mientras que en el teatro griego, según la *Poética* aristotélica, el actor trata de hacer presente un personaje para conseguir la simpatía del espectador. La *praxis*, más que la representación psicológica, se refiere a la imitación de acciones trágicas (definidoras del personaje). Acciones estructuradas de forma orgánica cuya materia prima son los mitos. ("El mito es un relato ya estructurado, universalmente válido en función de sus posibilidades significativas, al que los géneros artísticos podrán concretar según sus formas de expresión",⁴ explican los profesores César Oliva y Francisco Torres Monreal.

Como motores de la acción trágica, los personajes están sometidos a los cambios de la fortuna (*metabolé*), sin mostrarse por ello ni muy virtuosos y justos ni malvados. La *metabolé* se produce por la *hamartía*, que no equivale a una culpa o pecado sino a una opinión errónea. A su vez, la *hamartía* se manifiesta a través de la *peripecia* o desviación de la acción principal, que suele devenir en la *anagnórisis* o reconocimiento: el personaje cae en la cuenta de su descuido, de sus identidad, de la identidad de los otros. Al final del proceso se encuentra la *catharsis*, que consiste en que gracias a la compasión (emoción de la experiencia del otro) y el temor (miedo a la desgracia del otro) el espectador se siente aliviado. (¿Curado de sus patologías psíquicas?). Así la homeopatía erradica la compasión y el temor en la tragedia.

Las ideas de Aristóteles se encuentran en los pilares de las artes escénicas occidentales. Teóricos y creadores han tratado a lo largo de los siglos de seguir, matizar, perfeccionar o, también, de destruir sus planteamientos. Wilson se encuentra en este último grupo. Con mayor o menor intención —aunque sin interés intelectual o teórico— ha sido uno de los creadores contemporáneos que ha mostrado más tenacidad en su aversión por las convenciones, las reglas y los lugares comunes en la tradición del teatro occidental.

Tras el arte romano, continuador y renovador de los preceptos griegos, se llega a la Edad Media, cuando el teatro surge, como en Grecia, del culto religioso. Los clérigos pretendían instruir a sus fieles dos misterios esenciales de la fe: la redención y la encarnación. En torno al año 1000 en toda Europa occidental se desarrollan prácticas similares. La Semana Santa induce a organizar procesiones en la calle donde se incluyen pequeños diálogos didácticos. De los diálogos se pasa a los *milagros* (*miracle plays*) en Inglaterra, y a las *laudes* (teatro laudista) en Italia. Pero es en Francia donde, a partir del siglo XIV, surgen los *misterios* y con ellos en la evolución dramática se llega a la Edad Moderna. Por otro lado, los orígenes del teatro profano en la Edad Media no son claros. Circulan tres teorías diferentes: la imitación de la comedia latina, la declamación dramática de los juglares o bien los desahogos espontáneos de los autores del teatro religioso. En ambos casos, religioso o profano, se trata de un teatro inscrito en una órbita social, intelectual y emocional determinada: cerrada y doctrinaria en lo ideológico, austera en lo estético.

El arte de Robert Wilson comulga con este periodo del teatro, al menos en la creación de un mundo particular alejado de las normas precedentes y en la sencillez de su concreción escénica. Si bien el mundo medieval es doctrinario y el mundo de Wilson es abierto —y la sencillez wilsoniana no llega a la austeridad medieval— resulta curioso constatar ciertas similitudes que no se dan con la época posterior: el Renacimiento. A finales del siglo XV los eruditos humanistas se entusiasman por los ideales clásicos grecolatinos. El teatro recobra su vigor y actualidad, sobre todo con la creación de espacios arquitectónicos específicos

para las prácticas escénicas. A los elementos actorales y textuales, se añade lo visual como base de la estructura dramática. Y, de hecho, la aparición de la perspectiva revolucionó la escenografía renacentista, la cual comenzó a buscar la tridimensionalidad.

La sofisticación escenográfica llegó al extremo de proponer la escena mutante o cambiante —señalan Oliva y Torres Monreal— gracias a creadores que consiguieron representar el mundo real transformado en ilusión por puro deseo artístico; estamos en el campo de lo visual sensitivo.⁵ Wilson ha mostrado un talante humanista. En cambio, al observar ilustraciones de los espacios escénicos medievales y renacentistas, aparece una interesante contradicción o contraste. En el entramado visual (también audiovisual, como en *Don Juan último*, 1992) y tridimensional (incluso en cine en tres dimensiones, como en *Monsters of Grace*, 1998) los componentes fundamentales son sencillos, planos, opacos, casi sin perspectiva, estáticos, pictóricos, lentos...

Da la impresión de que Wilson se acerca a la intención de renacentistas como Leonardo da Vinci, por ejemplo, en su visión pluridisciplinar del arte, más que en fórmulas teatrales concretas. De hecho, Wilson y la tendencia que representa en el contexto de la escena del siglo XX parece opuesto a los teatros renacentistas europeos que surgieron en el siglo XVI: la *commedia dell'arte* en Italia, con su tipificación dialectal, la caracterización del personaje y la improvisación, con autores como Giovanni Battista Gelli, Anton Francesco Grazzini y Giovanni Maria Cecchi; el teatro isabelino en Inglaterra, tan unido a su contexto histórico-social, con Christopher Marlowe, Ben Jonson y William Shakespeare; y el Siglo de Oro español, donde se crea una comedia autóctona que fomenta la acción, sin verosimilitud realista, manteniendo la unidad dramática del tema y la casualidad dramática como explicación de un propósito moral, con Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso de Molina; y por último el teatro clásico francés, con la representación de farsas, moralidades, la creación de la Comedie Francaise, las comedias de Molière y la tragedias de Pierre Corneille y Jean Racine.

El siglo XVIII supuso el triunfo del realismo en la puesta en escena y del naturalismo en la interpretación. Los autores de la época son: en Francia Marivaux, Beaumarchais y Voltaire, en Italia Pietro Trapasi y Carlo Goldoni, en Inglaterra John Milton y John Dryden, y en España Moratín y García de la Huerta. La figura del director teatral contemporáneo, demiurgo del arte escénico, proviene de esta época. (Lo cual supondría “la capacidad de montar de manera original los materiales escénicos, integrándolos en un orden teatral nuevo; mientras, el actor cultivó su personalidad, erigiéndose poco a poco en protagonista del hecho escénico”).⁶ Por lo demás, época muy alejada de las corrientes renovadoras en las que se sitúa Robert Wilson. No obstante, en Hamburgo surge una voz crítica diferente, gran propulsor del teatro alemán y del preromanticismo: Lessing. Su actividad teórica y práctica constituye una de las

aportaciones fundamentales de este siglo. En la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-69) muestra una visión del arte como algo en constante evolución; prefiere a Shakespeare frente a Voltaire, se aparta del aristotelismo a ultranza y abre nuevos caminos para la irracionalidad teatral. Y ataca al clasicismo obsoleto en *Laocoön* (1766).

Los montajes habituales de Wilson en el Thalia Theater de Hamburgo encuentran aquí una referencia, y tal vez una justificación histórica de la admiración que el artista norteamericano recibe en esta ciudad. Y, en un ámbito más amplio, la acogida de su obra en Alemania presenta también un antecedente: el *Sturm und Drang*. La obra del mismo título (*Tempestad y pasión*, 1776) de Friedrich M. Klinger se convirtió en lema del resurgir dramático alemán en base a la libertad absoluta del individuo, la exaltación del héroe y el genio creador, las pasiones como motor de la actividad humana, el rechazo de las unidades clásicas y un nuevo lenguaje —entre lírico y naturalista—. Goethe, Schiller y Lenz fueron sus figuras mayores. Y después: Heinrich von Kleist y Georg Büchner.

La cadena de referencias de Lessing a Goethe, de Goethe a Büchner y de Büchner a Wilson es explícita en el montaje de este último de *Danton's Death* (1997) de Büchner. Además lo es en sus impulsos de innovación y en los resortes no intelectuales de sus obras más significativas. Por su parte, el romanticismo español se caracterizó por el afán transgresor, el abandono de las tres unidades, la introducción de las cinco jornadas, las fórmulas clásicas con formas renovadoras, el desarrollo de la maquinaria escenográfica, el tema del amor imposible y la figura del héroe mítico. El *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla es la máxima muestra de esta tendencia. Y, añadiendo una conexión más, Wilson monta *Don Juan último* con textos de Vicente Molina Foix en el Centro Dramático Nacional de Madrid en 1992.

Sigue a este recorrido histórico la creación de la ópera en Italia en el siglo XVII. (A ello inducen varias aportaciones y rasgos de la cultura italiana: el uso de la música y el canto en el espectáculo, las investigaciones escenográficas, el refinamiento y el gusto por la ostentación de lujo y poder). La primera ópera como tal considerada fue *Eurídice* de Jacobo Peri, estrenada el 6 de octubre de 1600 con motivo de la boda de María de Médicis con Enrique IV. La ópera, como nuevo género dramático, se define por ser un teatro de gran espectáculo cuyo componente esencial es el canto, acompañado por la orquesta; la acción se expone en los diálogos y solos cantados; transcurre en el marco de una escenografía de lujo, y el coro aparece en intervenciones polifónicas o momentos de danza.

Desde el *theologion* o cielo de los griegos hasta los ingenios renacentistas, pasando por los milagros medievales, la ópera recoge las aportaciones máximas de cada época en el ámbito escenográfico. Por tradición se emplean pocos

accesorios y muebles. El vestuario no ha seguido criterios realistas ni en el pasado ni los sigue en el presente. La iluminación ha sido un elemento más puesto al servicio de la imaginación de los directores (luz de gas desde 1822; luz eléctrica desde 1849). Y la necesidad de un espacio escénico a la medida (desde que se construyó el primer teatro de ópera en Venecia en 1637) llega hasta los miles de millones de pesetas que costó el Teatro Real de Madrid.

La ópera se extiende desde Italia al resto de Europa encajando (y recreando) el amor francés por las imágenes y el talante romántico alemán. Al mismo tiempo surgen subgéneros como la ópera bufa y una infinidad de temas, entre los que destacan la mitología griega, los parajes exóticos y las grandes obras dramáticas. A partir de sus componentes básicos e históricos esenciales, la ópera encaja a la perfección en el interés artístico de Wilson. Ante todo, por su pretensión de teatro total que lo emparenta con Wagner. Y, a través del creador alemán, Wilson entra en el grupo de los simbolistas donde, sobre todo en Francia y Bélgica, destacan figuras como Maurice Maeterlink y Paul Claudel.

Las claves pasionales en el proceso creador, las fuentes espirituales de la inspiración, la integración de las artes plásticas en la práctica teatral —absoluta y definitiva en la primera época del movimiento simbolista y, sobre todo, del Teatro de Arte parisino— son rasgos de este movimiento comunes en la obra de Wilson. Incluso la teosofía o *gnosis* mística. Si bien muchos de estos planteamientos sólo han pervivido en la segunda mitad del siglo XX en unos pocos artistas que, como Wilson, se han mantenido fieles a unas propuestas fundacionales de una forma de expresión global (multidisciplinar) tan extendida de forma subterránea en otras corrientes estéticas como olvidada en su complacencia rebelde.

De hecho el teatro moderno nace con el realismo del que el naturalismo es su inevitable acentuación. Tanto las referencias a preocupaciones contemporáneas como los modos de exposición dramática y las técnicas de representación realistas han dominado la escena mundial durante el último siglo. El simbolismo, el romanticismo y el posromanticismo se agotan en el deseo colectivo de asistir al espectáculo de la vida, tal como es, representada ante los ojos (los intereses y las sensibilidades) del espectador actual. Y quienes osaron adelantarse a las tendencias artísticas de su tiempo encontraron el abandono. *Lorenzaccio* de Musset y *Woyzeck* y *La muerte de Dantón* de Büchner se representaron muy tarde. Entonces Europa experimentaba la transición al realismo-naturalismo tomando Francia como modelo: las *pièce bien faite* de Scribe, los dramas de Alejandro Dumas, el nuevo vodevil de Eugène Labiche y Georges Feydeau, entre otros. *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert hace penetrar al lector en el mundo cotidiano de esta mujer de una pequeña ciudad de provincias: base del realismo posterior. Cinco años después aparece *Los miserables* de Victor Hugo,

donde el elemento épico —adelanto del socialismo naturalista— queda enmarcado en una historia de melodrama.

No obstante, Flaubert terminó escribiendo *Las tentaciones de San Antonio*, que ha sido descrita como inmensa obra de teatro de la imaginación, sólo abordable por técnicas cinematográficas. Y Zola presenta en *Ensueño* las fantasías amorosas de una muchacha por el Cristo y los santos de una catedral. Naturalismo y simbolismo, en distintos estados de pureza, han determinado la mayoría de las tendencias dramáticas del siglo XX. (El naturalismo teatral de Zola se manifiesta en la oposición al espacio vacío de Shakespeare, el artificio de los decorados del siglo XIX, la declamación grandilocuente, el maquillaje excesivo, el vestuario pretencioso... De esta forma se desarman elementos típicos de la moral burguesa y se implanta una nueva forma de objetividad. Sin embargo los montajes de Henri Becque —exponente de los principios de Zola— no gustan. (Otros conseguirán mayores éxitos: los Meininger y Antoine, quienes influirán respectivamente en Rusia y Gran Bretaña).

El duque de Sax-Meiningen, con los actores del Teatro de la Corte, desarrolló una versión diferente del realismo escénico cerca de Weimar (donde Goethe había puesto las bases de la futura afición al teatro lírico y dramático alemán). Entre 1874 y 1890 los Meininger recorrieron Europa y contagiaron con su estilo a otras culturas (incluyendo a rusos y nórdicos) y a dramaturgos como Henrik Ibsen y August Strindberg. Por su parte, el realismo de André Antoine contemplaba elementos como la implantación de la cuarta pared, la creación colectiva, la escritura de textos nuevos. Director del Odeón de París (1906-1914) supone un referente esencial tanto en teatro como en cine de la figura moderna del director de escena. La Freie Bühne (Escena Libre) de Otto Brahn recogió lo mejor de los Meininger y el naturalismo francés para aplicarlo a los intereses realistas alemanes. Su legado pasó al Deutsche Theater, creado en 1883, que más tarde dirigió Max Reinhardt (actor y director innovador), donde se consolidó el teatro alemán.

En San Petersburgo un joven contempló admirado a los Meininger. Era Constantin Stanislavski (1863-1938), fundador del teatro realista ruso junto a Vladimir Dantchenko. Las raíces de esta corriente se remontan al *teatro de siervos* —último tercio del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX— creado como entretenimiento en las casas de los señores feudales. En 1861, abolida la servidumbre, Rusia contaba con una enorme cantidad de artistas escénicos de manera que a la llegada del Teatro de Arte de Moscú (1898) no faltaron actores, directores y técnicos. Entre los autores representados por el TAM se encontraban Nicolai Gogol, Alejandro Ostrovski, Iván Turgenev, Máximo Gorki y, sobre todo, Antón Chéjov. En la línea de conexiones estéticas trazadas, un dramaturgo de este grupo, Leónidas Andreiev se traslada del realismo al

simbolismo en obras bajo la influencia (cultural) de Dostoievski, (dramática) de Maeterlink, y (filosófica) de Schopenhauer y Nietzsche.

Según el método psicológico-realista de Stanislavski, el actor debe reflejar los sentimientos de su personaje a partir del conocimiento y compromiso que le vincule a él. Supone ahondar en las leyes ocultas del proceso creador para formularlas de forma objetiva, para compartir con el espectador una experiencia.⁷ A través del Group Theatre y el Actor's Studio, en los años cuarenta Lee Strasberg introdujo el Método en Estados Unidos —en España llegó en gran medida a través de uno de sus seguidores, William Layton—. Si bien desde el origen del teatro autóctono (en la Guerra de Secesión) pasando por el laboratorio de George Pierce Baker en Harvard, y de su discípulo Eugene O'Neill, hasta Tennessee Williams y Arthur Miller, la escena norteamericana (y el cine) han seguido técnicas de realismo psicológico.

En este contexto resulta interesante recordar las alusiones de Strasberg a figuras emblemáticas de un teatro anti-realista: Edward Gordon Craig, “el inglés apocalíptico que revolucionaría el diseño escenográfico, describía sus innovaciones e ilustraba sus conceptos con bocetos”; Adolphe Appia, “un ser misterioso que revolucionó la iluminación gracias a su concepción de la luz como un actor adicional”; y Max Reinhardt, “que tanto podía dirigir una pantomima como un gran espectáculo”.⁸ Reconoce que las obras de Gordon Craig fueron el factor intelectual que le llevó a dedicar su vida al teatro. “Sus escenografías trataban de aprehender la vida interior de la obra y expresarla mediante formas abstractas. Muchos lo consideran un visionario quijotesco, que describió con palabras lo que no pudo mostrar sobre un escenario”.⁹

También en el mundo anglosajón el Teatro Independiente de Londres (1891) trasladó las experiencias del Teatro Libre parisino en un proyecto escénico donde destacó la figura de Bernard Shaw. Y del mismo modo en el Teatro Nacional Irlandés (1901) sobresalieron Oscar Wilde, Sean O'Casey y John M. Synge. Todos ellos, partiendo de distintos grados de realismo-naturalismo, evolucionaron hacia distintos grados de teatro simbólico-poético. En la última década del siglo XIX se produjo una nueva revolución francesa. Paul Fort y Lugné-Poe exageraron la reacción contra el naturalismo dominante y fracasaron en muchas de sus propuestas. De modo que la primera gran contestación al realismo llegó de la mano de Alfred Jarry con su *Ubú rey*. Y después surgieron algunos hitos del teatro finisecular como *Las tetas de Tiresias* de Apollinaire, representada en 1917, y *Las impresiones de África* de Rousell. Con ellos se llega al teatro dadaísta, el cual pretendía destruir la escena provocando al público, irritándole o tomándole el pelo.¹⁰

El comienzo del siglo XX resulta decisivo en el proceso de la renovación de las artes escénicas. Entonces, tal vez en mayor medida que en otros periodos

históricos, las individualidades protagonizan los impulsos más transgresores y más decididos. El desarrollo industrial, los avances tecnológicos y la ampliación de las comunicaciones derivan en una dinámica cultural, y también escénica, más activa. Vsevolod Meyerhold, discípulo de Stanislavski, mostró un ávido espíritu experimental. Creador de la *biomecánica*, que parte del exterior al interior (del cuerpo a las emociones) representa la revolución rusa en un estado crítico. El interés de Meyerhold por el elemento físico de la interpretación, sus ideas acerca del proceso de los ensayos y la creación escénica, así como su postura contraria al *Método*, suponen una referencia esencial para directores como Wilson.

A principios de siglo en el arte contemporáneo sobresale el expresionismo como representación estética de la realidad. Realidad distorsionada y reivindicativa que se exporta desde Alemania a través de todas las formas del arte: el teatro (Reinhardt, Wedekind), la música (Schönberg, Berg), el cine (Weimar, Murnau), la pintura (Kandinsky), la novela (Kafka)... Hasta que alrededor de 1923 irrumpe la nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*) y el teatro político. El principal representante de esta corriente, Erwin Piscator (1893-1966) reivindica el teatro como sistema de propaganda marxista. Si bien su vocación política aleja a este autor italiano de Wilson, en las décadas de los treinta a los cincuenta, dirige montajes en Alemania y Estados Unidos en los que distribuye la acción en diversas plataformas, emplea efectos de movimiento cinematográfico y proyecciones filmadas, altavoces, pancartas, grupos numerosos de actores...: elementos que no desentonan dentro de la imaginaria wilsoniana. Además, les unen conexiones con el expresionismo.

También cercano a las teorías de Marx, Bertolt Brecht (1898-1956) redefinió las bases del teatro. Vivió en distintos países europeos y en Estados Unidos. Asimiló los movimientos artísticos y literarios de su tiempo. Y trabajó en campos tan dispares como el cine y la radio. Sin duda el teatro épico de Brecht está lejos de la obra de Wilson. No obstante, que sirvan de muestra las siguientes sugerencias: en *Baal* (1918) Brecht recuerda a Arthur Rimbaud por quien siente una profunda admiración. Juntaba combinaciones de palabras de resonancia sensorial, de palabras que tenían un espesor y un color determinados, según el dramaturgo alemán. En 1997 Wilson inició la preparación de un montaje de *El vuelo de los Lindberg* (1929) de Brecht. Y, por último, el Berliner Ensemble, creado por Brecht en 1949 y tan deudor de su legado, ha sido una de las casas europeas del director norteamericano.

Otro de los grandes nombres de la escena contemporánea es Luigi Pirandello (1867-1936). Su teatro representa la reflexión acerca de los grandes interrogantes del hombre y de la vida: el ser, el parecer, la verdad, el tiempo, la muerte. Se revela ante la huida de los espejos que devuelven nuestra imagen y propone el teatro como ilusión, máscara y denegación. Los estilos de Pirandello y Wilson distan mucho. No obstante, se ha dicho que la innovación mayor de este

autor italiano reside en su intento por profundizar en la ilusión escénica que le llevará a ensayar distintos procedimientos para que el espectador cambie su modo tradicional de enfocar lo que ocurre en escena. Intención, también, wilsoniana. Además Pirandello ha ejercido una notable influencia en los seguidores del existencialismo y del teatro del absurdo (así como en autores como el español Jacinto Grau y el francés Jean Genet), línea donde se encuentra una referencia a elementos básicos wilsonianos.

El siguiente de la lista de grandes innovadores teatrales es Antonin Artaud (1896-1948). Actor, director, crítico y teórico. Hombre de teatro y de cine. Artaud es “uno de los últimos grandes ejemplos del periodo heroico del modernismo literario quien, tanto en su vida como en su obra, fracasó”, en palabras de Susan Sontag.¹¹ Jean-Louis Barrault, que había actuado en el montaje de *Los Cenci* según Shelley y Stendhal y, adaptado por Artaud, trató de llevar a la práctica sus teorías. Con tal intención Barrault escogió la *Numancia* de Cervantes, presentada en 1937, como homenaje a los republicanos españoles en una suerte de teatro total, metafísico y fantástico.

Veinte años más tarde, ya a finales de los años cincuenta, Artaud fue recuperado por compañías europeas y norteamericanas concienciadas con la necesidad del compromiso con uno mismo, los demás y el arte. Jacques Derrida advierte que todos ellos —Living Theatre, Open Theatre, Jerzy Grotowski, Fernando Arrabal...— muestran tanto coincidencias con Artaud como incomprensiones y traiciones al teatro de la crueldad. No obstante, Artaud, como figura mítica del arte simbolista-surrealista, y como profeta de las modernas vanguardias presenta numerosas afinidades con creadores como Wilson: polifacético en lo artístico, radical en lo espiritual. En cambio, los postulados del teatro de la crueldad de Artaud se hallan en el polo opuesto de la obra wilsoniana en su línea clara, sin intenciones de espesor conceptual.

Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) surge un movimiento de escepticismo entre filósofos, escritores y artistas. El desmentido y la ironía frente a la lógica imperante —adulta, socio-histórica, del poder y del orden— fueron sus principales armas. El absurdo descubre el humor trágico. Así, alrededor de 1950 surgen unos autores que se definen bajo el llamado *teatro del absurdo*: Samuel Beckett (1906-1989). Su aportación al arte escénico ha sido comparada con la de James Joyce a la narrativa. Frente a los grupos y gritos revolucionarios la propuesta de Beckett es sencilla en su planteamiento argumental, parca en su repertorio de mobiliario, movimientos y luces, intensa en su desconsolada melancolía.

Los otros maestros del absurdo son Eugène Ionesco y Arthur Adamov (en su primera etapa). A finales de los años cincuenta, según explica Roland Barthes, este teatro fue asimilado en París por la burguesía a la que criticaba, lo cual

significó su muerte como vanguardia; en otros países pudo tener una vida menos fulgurante y una muerte más lenta. En la década de los cincuenta y sesenta, aparecen seguidores de esta tendencia en muchos países. Al menos autores que practican la poética absurda en algún momento de su carrera: en Gran Bretaña Harold Pinter, H.F. Simpson, J. Sanders y Tom Stoppard; en Estados Unidos Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Kopit y Edward Albee; en Alemania H.S. Michelsen y Gunter Grass; en Polonia Tadeusz Rosenwicz y Slawomir Mrozec; en España Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela y Fernando Arrabal. (Francisco Nieva considera que dos componentes del grupo de los *postistas*, E. Chicharro y S. Sernesi con su obra inacabada *La lámpara*, prefiguran el teatro de Ionesco). Las claves del teatro del absurdo se instalan en la obra de Robert Wilson, de una forma más explícita y radical al comienzo de su carrera —finales de los sesenta y principios de los setenta— y de una forma latente en toda su producción. Una diferencia fundamental entre este grupo y Wilson sería que todos ellos, en distintos grados y calidades, abandonan la radicalidad del absurdo, mientras que en la evolución wilsoniana —para mayor sorpresa de las audiencias actuales— aún se mantienen con firmeza algunas de sus premisas.

Durante el mismo periodo de tiempo se desarrolla una vertiente, también vanguardista, pero que viene a ser un método que evoluciona a partir de Stanislavski y la épica de Brecht: el *teatro pobre*. Impulsado por una de las personalidades del teatro contemporáneo, Jerzy Grotowski (1933-1998), su limitado marco de acción es el laboratorio donde surge. Se fundamenta en la ruptura de la jerarquía clásica de las profesiones teatrales y afirma que el teatro puede existir sin vestuario, decorado, luminotecnia, incluso sin texto; pero nunca sin actores y espectadores. El actor justifica la idea central de la propuesta de Grotowski, al que le pide que testimonie, que comunique su vida interior. Wilson, en su concepción de la iluminación escénica, se acerca a un interés grotowskiano fundamental. Y también coincide en su vertiente cercana a Meyerhold, al exigir al actor que descubra sus posibilidades de gesto y voz como base de la representación.

En aquellos años sesenta el foco de la atención teatral se centra en Nueva York. Entre otras razones, por el mito de la amistad y el altruismo americano tras la Segunda Guerra Mundial, su predominio científico en la era tecnológica, la eclosión de su economía, el desarrollo del cine, y el auge creciente de las galerías de arte. El dinamismo de la comunicación entre Europa y Estados Unidos enriquece las artes escénicas de ambas regiones, y el teatro se interconecta con las otras artes, sobre todo con la pintura. En este marco histórico, y a partir de la práctica del *happening*, aparece The Living Theatre, la compañía norteamericana de mayor influencia en los grupos contemporáneos del mundo. Julian Beck y Joseph Malina comienzan a montar a Gertrude Stein, Alfred Jarry, Jean Cocteau y García Lorca. Si bien se inclinan con el tiempo por Brecht, Pirandello y Paul Goodman. En sus producciones, de carácter social y político,

emplean técnicas teatrales como la improvisación y la expresión corporal y técnicas plásticas como *action painting*, *collage* y *ensamblaje*. Dos destacados actores del Living, Joe Chaikin y Peter Feldman, fundan el Open Theatre (1963). Sin intereses políticos, la nueva compañía se centra en el trabajo actoral en base a los principios del Actor's Studio. Participaban entonces en el colectivo actores, músicos, críticos y autores como Michael Smith y Jean-Claude Van Italie. Uno de los primeros trabajos en teatro de Robert Wilson fue la escenografía de *America Hurrah!* (1967) de Van Italie.

En aquellos años en Francia el Festival de Nancy se convirtió en el primer certamen de teatro experimental del mundo. A partir de 1968 se produjeron algunas revelaciones internacionales. 1968: Peter Schumann, escultor que practica la danza, introduce con su compañía Bread & Puppet la gran marioneta en el escenario. Actores no profesionales manejaban muñecos gigantes en composiciones no narrativas. 1969: Luis Valdés, que había tenido contactos con Schumann, y estudió en el San Francisco Mime Troupe la *commedia dell'arte*, organizó en México el Teatro campesino. De carácter social, este grupo comenzó a trabajar con *corridos* (cantos a guitarra mientras otros bailan o representan la historia) y después con *mitos* (una forma más elaborada que transgrede la lógica). 1971: "Ningún espectáculo en toda la historia del Festival de Nancy produjo tanta expectativa como *La mirada del sordo* de Bob Wilson", escriben Oliva y Torres Monreal.

¿Cómo es la mirada de un sordomudo? ¿Cuál es su penetración? A Colette Godard [crítica de teatro] le asombrará la presencia misma del actor, su pasividad, su mirar petrificado, hipnótico. No contaba el tiempo para esta mirada. En Nancy llegó el espectáculo a las siete horas y media. Durante ese tiempo, se asistía a un relato de gestos de gran lentitud, mientras de la memoria interior del personaje iban surgiendo imágenes. Música lejana, procedente de los bastidores. Silencio. Unas notas de piano que parecen hipnotizar el tiempo. La rampa. Algunos proyectores y el humo que nos transporta a una claridad crepuscular, inestable, con variaciones imperceptibles. La maquinaria artesanal —poleas, raíles— hace desfilar por los ojos del sordo todo un mundo sonámbulo, poblado de recuerdos, entre ellos, inevitable, el de la nodriza negra, vestida de negro, que apuñala a un niño. La tensión, la lentitud de los gestos, convierten la mínima porción de este espectáculo en un momento ceremonial. Este es, en nuestra opinión, el secreto de Bob Wilson. Se trata de descomponer las acciones y secuencias en todos y cada uno de sus pasos y movimientos menores, para teatralizarlos uno tras otro.

Veamos cómo Stefan Brecht [escritor] expone la secuencia de la mujer negra: "La mujer se vuelve. Lentamente se pone un guante negro. Lentamente echa la leche en uno de los vasos y se lo lleva al niño, con igual e increíble lentitud. Lo toma el niño, sin mirarla. Bebe un poco. La mujer espera. Retoma el vaso. Lo deja en la mesa. La mujer coge el cuchillo. Lo limpia con gran lentitud. Se vuelve. Avanza. Vuelve al niño. Se inclina. El niño está leyendo de nuevo. Le clava el

cuchillo en el corazón. Cae el niño al suelo. Ella guía su caída hasta el suelo con la mano izquierda. Vuelve a apuñalarlo. Lo apuñala deliberadamente en la espalda. Recoge el cuchillo. Vuelve a la mesa. Limpia el cuchillo". En realidad, Bob Wilson estaba partiendo de su propia historia. Hasta los diecisiete años había permanecido mudo. Una bailarina le demostró que su enfermedad tenía un origen psíquico. Al tercer mes de entrenamiento con ella, Bob recobró el habla. Otro día observó a un policía golpear a un niño negro por haber apedreado los cristales de una iglesia. El niño era sordomudo. Tras nueve meses de diligencias Bob Wilson consigue sacarlo de la cárcel. Lo toma a su cuidado. Descubre que el niño había perdido el uso de la palabra al ver a una mujer negra apuñalar a un niño.¹²

Como anuncia el título de este apartado: de la pintura rupestre al ciberespacio. Arte primitivo, simbolismo, vanguardias históricas, "teatro de imágenes". Existe, pues, un proceso que se inicia con el teatro mismo en sus primeras manifestaciones y que culmina en el drama simbolista. De manera que se encuentran otras formas de simbolismo anteriores a este movimiento de finales del siglo XIX. Indicios sobrados de ello se encuentran en el teatro religioso medieval, las moralidades inglesas, los autos sacramentales de Calderón, el Shakespeare que apela a los sueños y los espectros en *Hamlet*, *Macbeth*, *Sueño de una noche de verano*..., el resto del teatro isabelino. Más próximo se halla el *Sturm und Drang*, los deshagos del romanticismo. Si bien los románticos proyectan su yo personal sobre la naturaleza o la historia, los simbolistas creen en la autonomía de las cosas.¹³ Y desde la corriente simbolista se accede a manifestaciones escénicas muy diversas en el marco de las vanguardias modernas: desde Meyerhold hasta Artaud, desde Gordon Craig hasta Robert Wilson. Ésta es la tesis de investigación que proponemos. No es nuestra intención vincular de forma directa la obra wilsoniana a tantos movimientos y creadores citados. Pero sí creemos que es posible trazar conexiones que se pierden en la excesiva superficialidad en la que muchas veces incurre el pensamiento escénico.

1.2 Simbolismo, expresionismo. Ambiciones de trascendencia

Richard Wagner escribió acerca de la poesía, la música y el drama como proceso que la orquesta despierta en el espectador presentimientos (que se manifiestan por medio del gesto y la melodía del verso) y recuerdos (que derivan del fenómeno). La música se deja oír de forma autónoma cuando no es factible que los personajes dramáticos cumplan la completa disolución de la idea proferida por el lenguaje en la sensación musical. De modo que tanto el desarrollo de la melodía musical como su comprensión surgen del verso, de la palabra, y no sólo como algo pensable y realizable en arte, sino como algo que debe ser ejecutado de forma orgánica. Según Wagner:

Hemos de figurarnos la situación dramática como nacida de motivos que ante nuestra vista se alzan las alturas en las que la melodía del verso se nos presenta como necesaria, como la única expresión apropiada para un momento afectivo que se manifiesta de una manera adecuada. [...] Las artes plásticas pueden presentar sólo lo acabado, es decir, lo inmóvil, y por esta razón no pueden nunca convertir a quien las contempla en testigo convencido, del desarrollo de un fenómeno.¹⁴

En este sentido el músico puede cometer el error de presentar la música como algo acabado en vez de como algo en desarrollo. Wagner escribió:

Sólo el drama constituye la obra de arte en el espacio y el tiempo. Se nos comunica a través de la vista y del oído de tal modo que participamos activamente en su nacimiento y captamos lo nacido en nuestro sentimiento como algo necesario y comprensible. El poeta que pretende convertirnos en testigos y participantes en el nacimiento de su obra ha de procurar no dar el menor paso en falso que pueda romper el vínculo del desarrollo orgánico de su obra, pudiendo herir nuestro sentimiento por instinto cautivado por una imposición arbitraria.¹⁵

En la tragedia griega encontró lo que buscaba: una mitología que explicaba la identidad de un pueblo, una concepción religiosa y poética del espectáculo, una perfecta estructura dramática, y una adecuada combinación de lenguajes escénicos, en la explicación de Oliva y Torres Monreal. A partir de estos principios, Wagner —músico, poeta, dramaturgo, director— reforma la ópera. Intenta recuperar el drama sin que se diluya en los otros componentes del espectáculo (voces, arias, danzas, coros...), partiendo de un mito o leyenda (como reflejo de una identidad y de una conformación religiosa y cultural) y poniendo los elementos escénicos a su servicio (música, pintura, poesía).

Dioses antiguos, divinidades nórdicas o héroes de las leyendas cristianas medievales pueblan el repertorio wagneriano: *Tanhäuser*, *Lohengrin*, *El oro del Rhin*, *Parsifal*, *Sigfrido*... Wilson ha montado *Lohengrin* y *Parsifal* y, sin duda, coincide con Wagner en su visión del teatro total, al igual que los precursores simbolistas. De hecho Wagner es una de las referencias principales de este movimiento (en el intento de reunión de todas las formas de la expresión artística en un espectáculo total capaz de despertar en el espectador modos y ámbitos de percepción muchas veces dormidos), junto a Baudelaire (redescubrimiento de las correspondencias de todos los seres, cosas y sensaciones) y Hegel (en el terreno de la intuición pensante).

De este modo el teatro simbolista se inscribe en una corriente más amplia que incluye otras artes como la música, la poesía, la pintura y la narrativa. De hecho, el simbolismo ha influido en numerosas tentativas de la vanguardia del siglo XX. Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam, Edouard Dujardin, Josephin Péladan, Maurice Maeterlink, Saint-Paul Roux, Elemir Bourges, Paul Claudel y Francis James,

siguieron a Baudelaire, entre otras cosas, en la creación de revistas (*Révue wagnérienne* y *Révue indépendante*, 1885). El simbolismo se caracteriza por los siguientes rasgos:

[a] Búsqueda de la idea por el hombre, por medio de la intuición y la meditación. No se tomará como modelo, como ha hecho el arte realista o impresionista, la cosa en su objetividad externa. Hay que penetrar más en lo profundo. Hay que buscar en la mente, en el espíritu, a través de la cultura, de la mitología y de la historia, las ideas y las imágenes capaces de expresar al hombre en su totalidad. El simbolismo es un modo de conocimiento que antepone el espíritu a la materia. "En el principio fue el espíritu", que diría Dujardin en la línea de Hegel. (De ahí que se interprete también como una reacción contra el realismo-naturalismo materialista que representa Zola).

[b] Expresión artística de la idea a través de la síntesis o del exceso. Los simbolistas adoptan dos caminos diferentes: la depuración de los medios expresivos, aun forzando su sintaxis y sus relaciones semánticas, o bien la acumulación en la obra dramática de símbolos y lenguajes. (Mallarmé optó por la primera y Gustave Moreau por la segunda).

[c] Preferencia por los relatos míticos y las leyendas, antes que por la historia. El mito, aparte de su interpretación como ejemplo y símbolo, es más maleable. La historia es más rígida. Los simbolistas acuden a la historia para mitificarla, aunque para ello sea preciso recurrir a todo tipo de libertades. (El teatro histórico de Claudel es un ejemplo).

[d] Búsqueda de lo simbólico que suele conllevar una búsqueda trascendente. Lo trascendente, lo oscuro y muy en particular con ciertos temas obsesivos (el más obsesivo y el más teatral es la muerte). Los dramaturgos simbolistas estudian los fenómenos mágicos, esotéricos, religiosos. Más que de religión cabría hablar de teosofía o de *gnosis* mística.

[e] Tendencia al teatro poético (lo cual no implica el verso). Sólo la poesía puede ser el vehículo adecuado para mostrar el arte y sus símbolos, de modo que la palabra pueda conjugarse con otras artes del espectáculo. La práctica de la escritura poética intensa despierta en el poeta-dramaturgo sus percepciones inconscientes, como ha demostrado el psicoanálisis. Esta escritura está muy cerca del onirismo, de la fantasía de los sueños, procedimiento al que acuden con frecuencia los dramaturgos simbolistas. Pero muchas veces la palabra, incluso la más poética, traiciona los impulsos del escritor, no por su faz material significativa, que puede ser origen de sugerencias de música y sonido, sino por su significado conceptual limitador.

Privada de lo conceptual, la música ha podido conservar la magia de piezas simbolistas como *Preludio a la siesta de un fauno* de Claude Debussy sobre la obra de Mallarmé, *Pelléas e Mélisande* sobre la obra de Maeterlink, *La muerte y el loco* de Richard Strauss sobre la obra de Hofmannsthal, y las composiciones orquestales de Erik Satie, D. Milhaud de Honneger sobre piezas de Claudel.

Tras dejar constancia de la conexión de Robert Wilson con el simbolismo, no extrañan los comentarios del crítico Juan Ángel Vela del Campo acerca de su montaje de *Pelléas e Mélisande*: “Es una llamada a la esperanza y un posible homenaje de Wilson a *Ordet* de Dreyer. El cine ya tenía su milagro; la escenografía operística, gracias a Wilson, ya lo tiene desde ahora”.¹⁶ Las principales formas dramáticas que adopta el teatro simbolista, de las que también participa la estética wilsoniana, son las siguientes:

[a] Agrupación de diferentes lenguajes escénicos. Conjunción de música y palabra, recitados, coros; uso de la danza y movimientos escénicos; empleos múltiples de la iluminación en su dimensión psicológica y mágica, a fin de crear climas y ambientes de ensueño y misterio.

[b] Desdoblamientos y metamorfosis de un mismo personaje. A fin de mostrar sus múltiples caras o los diferentes periodos de sus vidas; o para proyectar y enfrentar su dimensión real con sus dimensiones más trascendentes.

[c] Contrastes de lenguajes, originados por las asociaciones oníricas o los presupuestos desmitificadores del dramaturgo. Los personajes, las palabras y las imágenes se asocian multiplicando sus posibilidades combinatorias. Ello explica las dificultades de algunos simbolistas para respetar la duración del espectáculo teatral. Cada obra puede tener su duración propia: desde unos minutos hasta varias jornadas.

[d] Forma ceremonial, según la cual los lenguajes escénicos se ordenan según un ritual de acuerdo con un código preestablecido. El simbolismo redescubre por esta vía el carácter sagrado del teatro en sus orígenes. (Una vez más: los griegos). El carácter ceremonial del teatro de signo artaudiano tiene sus más claros precedentes en los simbolistas: The Living Theater, Grotowski, Kantor, Genet, Arrabal... En general, el arte simbolista ha sido denostado por las audiencias durante las últimas décadas de este siglo y, por otro lado, copiado por los creadores y los medios de comunicación (sobre todo en sus productos audiovisuales). En el marco de la tradición simbolista, pues, no resulta extraño ni el rechazo de las obras de Wilson (por parte del sector más conservador del público) ni la constante fotocopia de sus ideas, estética e invenciones escénicas (por parte del sector más avanzado de la profesión teatral). Desde sus inicios, el arte simbolista ha conocido dificultades.

Paul Font (ferviente lector de Mallarmé, Verlaine y Verhaeren) tras ser expulsado de su escuela en París fundó a los diecisiete años el Teatro de Arte en 1890. Su primeros montajes fueron *Los Cenci* de Percy B. Shelley, el *Fausto* de Christopher Marlowe y poemas irrepresentables como *El cuervo* de Edgar Allan Poe y *El barco ebrio* de Arthur Rimbaud. Después dirigió *Pelléas e Mélisande* de Maeterlink y *La dama del mar* de Enrik Ibsen, ambas montadas también por Wilson. (*The Lady from the Sea*, 1997, en adaptación libre de Susan Sontag). Con el tiempo se fueron adhiriendo al Teatro de Arte Vouillard, Copeau, Pitoeff y Artaud y, más próximos en el tiempo, Jean-Louis Barrault y Patrice Chereau (difusor de la obra de Bernard-Marie Koltès).

Una conexión importante entre esta corriente simbolista y Wilson se encuentra en la concepción escenográfica. Uno de los escenógrafos más destacados, Antoine, pretendía trasladar la realidad al escenario hasta sus últimos límites. Junto a él, Amable y Jusseume realizaban composiciones exhuberantes y lujosas para las obras de Wagner. Fort y Lugné-Poe reaccionaron ante el exceso de realismo del teatro lírico y los decorados wagnerianos. Del mismo modo que en Alemania Hoffman y Brückner ofrecían interpretaciones subjetivas en sus escenografías wagnerianas, con elementos irrealistas cercanos al expresionismo o al simbolismo.

El decorativismo, el barroquismo o el onirismo de la pintura simbolista no influyeron en los decorados del primer teatro simbolista. Si bien no concordaban con el simbolismo de lo cotidiano de Maeterlink ni con *La dama del mar* de Ibsen. El Teatro de Arte —se ha apuntado que por problemas económicos: sin teatro estable, en permanente crisis...— acudió a pintores como Roussel, Bonnard y M. Denis que realizaron un decorado que se calificó de sintético (en sus rasgos mínimos debe ayudar al espectador a entrar en el clima general de la obra). Para M. Denis este decorado debía sugerir el triunfo universal de la imaginación y lo bello sobre la mentira naturalista.

Una escenografía con decorados fieles a la realidad: anula o actúa contra la imaginación del espectador, ya que todo se le da fabricado; el espectador no podrá crear sus propios decorados; apaga o debilita el poder sugestivo de la palabra de los poetas, que se verá limitada por la mentira decorativa; mata ese clima anímico general que el espectáculo debe estar generando en el público, así como los múltiples estímulos que pueden impresionar su inconsciente receptivo; debilita el impacto del actor, capaz de crear nuevos espacios con su gesto, sus movimientos y su palabra...¹⁷

Los pintores resultaron esenciales en la primera etapa del teatro simbolista. Según directores y poetas, los decorados debían establecer correspondencias sensibles con otros lenguajes del espectáculo (poesía, música, gestos, movimientos y hasta colores y olores), debían integrarse en la acción escénica

para que ésta pareciese un cuadro vivo en movimiento. El célebre soneto *Correspondencia* de Baudelaire sugiere al Teatro de Arte en 1891 terminar cada representación exhibiendo durante tres minutos un cuadro de un pintor joven acompañado de música, luces y perfumes para completar la impresión. Los perfumes, los colores y los sonidos se responden, decía Baudelaire.

El vestuario y la iluminación muestran los efectos del color, mientras que la simpleza del decorado permite mostrar el cromatismo de los actores. Soluciones que difieren de las propuestas de otros dos destacados enemigos del naturalismo: Craig y Appia, quienes proponen una geometría sintética de líneas, planos, desniveles, peldaños..., para desarrollar los juegos de luz y dotar la interpretación de los actores de una plástica diferente. Por lo que resulta una forma de integración el trabajo del escenógrafo Dethomas, representante simbolista. En esta línea las coreografías se han sobrecargado hasta el barroquismo que representan creadores como Francisco Nieva. Entre los autores simbolistas más sobresalientes se encuentran: en Gran Bretaña Yeats, en Alemania Hauptmann y Wedekind, en Noruega Ibsen, en Suecia Strindberg, y en Francia Maeterlinck y Claudel. Estos dos últimos ejercieron una influencia decisiva en el simbolismo y son fuentes específicas en la obra wilsoniana.

Gerhardt Hauptmann (1862-1946) desarrolló un naturalismo al estilo de Emile Zola, de carácter socialista. El segundo montaje de la compañía Freie Bühne dirigida por Otto Brahn fue *Antes del amanecer* de Hauptmann quien, al final de su carrera, cambió de rumbo estético. Idéntico proceso vivió Frank Wedekind (1864-1918), creador del turbio personaje de Lulú —en *Gnomo* y *La caja de Pandora*—. Ambos autores evolucionaron hacia el drama poético y simbolista. Si bien la extraña y amarga simbología de Wedekind demandaba soluciones escénicas que chocaron con los gustos del público y la marginalidad de sus personajes —y sus lenguajes— desembocaron en líneas expresionistas.

Enrik Ibsen (1828-1906) encontró su formación en sus viajes por Europa. En la escritura dramática se inició con obras de inspiración romántica y comedias al modo de Scribe. Tras sus primeras comedias, Ibsen creó dramas poéticos nacionales como *Brand* y *Peer Gynt*, obras realistas como *Casa de muñecas*, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo* y *El pato salvaje* y, al final, piezas simbolistas entre las que destacan *La dama del mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890) y *Solness el arquitecto* (1892). Aunque la etapa simbolista es la que nos interesa aquí —caracterizada por el interés simbólico y la forma poética—, Ibsen es modelo de composición dramática gracias a su organización del *pathos* griego, el mantenimiento de enfrentamientos en su cumbre, y el empleo del lenguaje y las fórmulas psicológicas adecuadas. Asimismo destaca por su rebeldía social —frente a la tiranía de las costumbres y la falta de libertades—, su identificación con sus protagonistas femeninas —que causó la admiración de Freud— y, en fin, su vocación por la exigencia ideal al animar al espectador a descubrir su vocación

y disipar la mentira vital. Su sucesor al frente de Teatro Nacional de Oslo, Bjørnstjerne Bjørnson, proclamó: Vivir según la verdad.

August Strindberg (1849-1912) reaccionó contra el drama romántico y la comedia burguesa para escribir sus conocidos dramas naturalistas —*El padre*, *La señorita Julia*, *Acreedores*— en los que presenta las obsesiones del yo frente a la realidad. Después se convirtió en precursor del expresionismo. En *Camino de Damasco* (1898-1901) presenta un mundo interior alucinado que ha traducido en puestas en escena simbolistas. Y en *El sueño* (1902), donde se impone la incoherencia del inconsciente liberado en escena, avanza el teatro surrealista. De hecho, supone una obra clave en teatro moderno, utilizada por Artaud y los surrealistas de entreguerras como ejemplo de sus posturas dramáticas. Decepcionado por la ciencia —se dedicó a la alquimia e intentó fabricar oro— Strindberg abrazó una mezcla de budismo y cristianismo. De esta nueva vía proceden su tendencia simbolista, himnos en latín y escenas litúrgicas en obras como *Adviento* y *Pascua*.

Maurice Maeterlink (1862-1949) es el autor de un título emblemático en la trayectoria de Wilson: *Pelléas e Mélisande*. Incluso su argumento —inicialmente secundario en la concepción wilsoniana— refleja planteamientos comunes. La historia triangular de esta obra interesa sin duda a ambos: Mélisande se casa con Pelléas, príncipe viudo, y se enamora del hermano de éste, Golaud. Al final Mélisande muere en el parto y Golaud mata a su hermano Pelléas. En el relato todo parece simbólico: las fuentes, los bosques, la tormenta, la pérdida de la corona, el anillo... y la muerte, representada por personajes fuera de la acción (el padre de los hermanos y Pelléas). En una aproximación distinta a la teatralidad, Maeterlink aplica su lupa dramática al detalle:

Existe un trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme con nuestro ser verdadero que lo trágico de las grandes aventuras. [...] Se trata de hacer ver lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir. Se trata de hacernos escuchar, por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino. [...] Nuestros trágicos ponen el interés de sus obras en la violencia de la anécdota que reproducen. Pretenden divertirnos con el mismo tipo de actos que hacían las delicias de los bárbaros para quienes los atentados, asesinatos y traiciones eran habituales. Y, no obstante, la mayoría de nuestras vidas ocurren lejos de la sangre, de los gritos y de las espadas, en tanto que las lágrimas de los hombres se han vuelto silenciosas, invisibles, casi espirituales.¹⁸

Paul Claudel (1868-1955) se formó en las lecturas de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud. Viajó a distintos países, colaboró con Copeau, Artaud y Barrault. E imaginó obras irrepresentables, difusas, de extensas divagaciones poéticas y de ideología religiosa. Claudel sirve aquí para señalar la diferencia entre símbolos parciales frente a símbolos globales que recorren una obra o una serie de obras,

símbolos esporádicos frente a símbolos dominantes. De hecho, los títulos de sus obras tienen una intención simbólica: *El árbol*, *El intercambio*, *El libro de Cristóbal Colón*, *El anuncio a María...* Destacados directores contemporáneos se han entusiasmado con las obras de Claudel de las que se han realizado magníficos montajes. En cambio, nunca gozó de popularidad.

Oscar Wilde (1856-1900) alterna la escritura simbolista con obras poéticas —*La duquesa de Parma* (1891) y *Salomé* (1894)— y la comedia de costumbres con piezas de construcción clásica —*El abanico de Lady Windermere* (1892) y *La importancia de llamarse Ernesto* (1895)—. El poeta William B. Yeats propuso también fórmulas simbolistas en el Teatro Nacional Irlandés, donde prevaleció el realismo nacionalista. No en vano fueron rechazadas las tendencias simbolistas y expresionistas de Sean O'Casey (1884-1964) y el teatro realista simbolista de John M. Synge (1881-1909).

En España Valle-Inclán presenta en la primera etapa de su obra una clara inclinación hacia el simbolismo —*Cenizas*, *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*— y más próximos al expresionismo —*El embrujado* y *El retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*—. Menos conocida es la tendencia simbolista de Antonio y Manuel Machado, Eduardo Marquina y Fernández Ardavín... Gregorio Martínez Sierra es el autor español de la época más próximo a Meyerhold o Piscator, y el poeta Francisco Villaespesa destacó por su teatro de elementos líricos sobre temas históricos o románticos. (En 1911 estrenó *El alcázar de las perlas*, cuando también se presentaron *Pígmalión* de Bernard Shaw y *On the art of the theatre* de Gordon Craig). Entre los narradores, Azorín era gran conocedor de Pirandello, Cocteau, Pitoëff, Lenormand..., tradujo a Maeterlink, y consideraba que la nueva pieza teatral debía dar expresión a la tensión dialéctica entre dos cadenas de imágenes: las imágenes directas, conscientes, claras, y las imágenes que proceden del espíritu. Más tarde, en el teatro contemporáneo español, la vanguardia de los sesenta mostró conexiones con este movimiento —Arrabal, Nieva, Ruibal, Riaza...— y, después, la influencia simbolista aparece en los montajes poéticos y efectistas.

Simbolistas y expresionistas compartieron una devoción común: Baudelaire. Cuando en 1857 se publicó *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire se confirmaba una tendencia posromántica, anuncio simbólico del simbolismo y profecía de todo el surrealismo del siglo XX. Ese mismo año apareció el paradigma contrario a este mundo estético: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, expresión literaria del realismo contemporáneo.

Los inicios del siglo XX asistieron a la primera revolución rusa (1905), guerra ruso-japonesa (1904-1905), anexión austriaca de Bosnia y Herzegovina (1908), revolución china (1911), guerra de los Balcanes (1912), atentado de Sarajevo (1914), Primera Guerra Mundial (1914-1918)... La sinrazón de estos conflictos

bélicos conllevó el nacimiento de la desconfianza en la razón humana y de sus poderes en la ordenación sensata de la historia. El periodo comprendido entre 1910 y 1925 supone la época de esplendor del expresionismo, alemán en su mayoría. Del mismo modo que los simbolistas, los expresionistas se revelan contra el naturalismo positivista y defienden que lo importante no es la realidad objetiva en sí. De ahí que dentro de la corriente del pensamiento idealista alemán del siglo XIX se proclame la primacía de lo subjetivo, y la intuición como fuerzas de cambio. Pintores, músicos, dramaturgos y escenógrafos transmitirán su visión apasionada e inquietante.

El arte expresionista está impregnado de violencia reivindicativa, angustia y desconcierto, manifiestos en sus líneas nerviosas, sus contrastes de forma y color, sus distorsiones. Los decorados del teatro y el cine confirman esta tendencia en sus líneas y planos inclinados y asimétricos que desafían las leyes del equilibrio, así como los dramaturgos y guionistas proporcionaron "relatos de un realismo desfigurado, surgidos en parte del inconsciente, de sus sueños y pesadillas, de los mitos colectivos y sus ritos esotéricos, en los que es posible mezclar la reivindicación social con las invocaciones del más allá".¹⁹

En la música expresionista desempeñan un papel esencial los ruidos, silencios y melodías instrumentales, si bien la mayor innovación fue la sustitución de la escala cromática por la serie dodecafónica, que rompe con la sucesión tonal tradicional. Aparece el timbre como elemento expresivo cerebral e irracional, la inspiración tímbrica, el timbre como búsqueda abstracta y como alucinación: rasgos que comparten los escritos de Schönberg, las manifiestos de Kandinsky y los primeros cuentos de Kafka. En este contexto destacan los compositores Arnold Schönberg y Alban Berg, inclinados por el guión escénico y temas míticos, oníricos o bíblicos. El teatro expresionista rompe la proporción clásica, retarda el relato con paréntesis, monólogos o turbadores silencios.

Todo ello exigió al actor un temple nuevo, una dicción y unos movimientos acordes con el resto de los lenguajes escénicos, al tiempo que un gesto capaz de pasar de la serenidad a la locura. [...] La plástica escenográfica se auxilia con los efectos psicológicos que producen las proyecciones y los juegos de sombras y claridades de la iluminación. [...] Todas las artes se necesitan y se auxilian: se diría que todas surgen de un mismo corazón.²⁰

En el ámbito de la dramaturgia se parte del teatro alemán de finales del siglo XIX, y de obras como *Camino de Damasco* y *El sueño* de Strindberg. Frank Wedekind destaca en un género en el que la escenografía se alza como elemento de composición de la obra. La filosofía del diseño del espacio escénico se ha resumido de la siguiente manera:

El decorado debe excluir todo tipo de naturalismo que deje al espectador en la superficie de las cosas y de los sentimientos. [...] El decorado, y el juego de los actores, no se construye a partir de la historia detallada de la obra, sino de sus líneas de fuerza, de sus momentos de exaltación. Se debe rechazar toda maquinaria o artificio moderno que distraiga de las líneas de fuerza del espectáculo.²¹

El expresionismo invocaba en el mundo “deseo e idea”. Se trataba de la respuesta del arte a la crisis de la sociedad. En palabras de Bertolt Brecht: “Una rebelión contra la vida: el mundo existía sólo como visión, extrañamente distorsionada, un monstruo conjurado por almas perturbadas”.²² El expresionismo amplió las formas teatrales y realizó conquistas en el plano estético que no han sido explotadas: para Brecht se mostró incapaz de arrojar alguna luz al mundo como objeto de la actividad humana. Después del expresionismo y algunas otras tendencias, vinculadas en gran medida a directores de escena y dramaturgos, Brecht considera que el teatro contemporáneo entra en crisis: las propuestas experimentales a lo largo de medio siglo introducen nuevos temas y conflictos que apoyan la relevancia social del teatro; por otro lado, las técnicas escénicas y el estilo de interpretación dominantes aportan ilusiones en lugar de experiencias, intoxicación en lugar de enriquecimiento, convicción en lugar de iluminación.²³

Existen numerosos puntos de encuentro entre el expresionismo y la obra de Robert Wilson: la mezcla de lo consciente y lo inconsciente, la presencia de los sueños, el aspecto ritual del montaje, la combinación de lenguajes artísticos, la plasticidad escenográfica... Las líneas quebradas de los espacios escénicos, los objetos de forma geométrica, el vestuario de contrastes son algunas muestras concretas de estos vínculos. Así, a partir del neoromanticismo, el simbolismo y el expresionismo, llegamos al espíritu de movimientos artísticos a los que también se puede conectar a Wilson: dadaísmo y surrealismo.

1.3 Dadaísmo, surrealismo. Entre la rebeldía y el onirismo

En su manifiesto inaugural Tristan Tzara rugía: El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa. No existe la verdad absoluta. Dadá es la negación de la familia, la abolición de la lógica, lo contrario a toda jerarquía social y a toda educación establecida por los valores; la eliminación de la memoria, la arqueología y los profetas; la abolición del futuro; el respeto de todo individuo: fiel, tímido, ardiente, vigoroso, determinado, entusiasta; el grito de intensos colores; la libertad; el entrelazado de opuestos y contradicciones, de lo grotesco y la inconsistencia: vida. En palabras de Tzara:

Todo lo que vemos es falso. No considero la relatividad más importante que la elección entre un pastel y fresas después de la cena. El sistema de mirar con rapidez el otro lado de algo para imponer una opinión indirecta se llama dialéctica, en otras palabras, abrazar el espíritu de las patatas fritas envuelto en un método de danza.²⁴

El movimiento dadaísta fue creado en Zúrich en la primavera de 1916 por Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, Marcel Janco y Richard Huelsenbeck en el Cabaret Voltaire. La palabra dadá fue encontrada al azar por Ball y Huelsenbeck buscando un apodo para Madame le Roy, la cantante del cabaret. En francés significa caballo de madera.²⁵ Dadá surgió como un estado mental (Breton), una repulsa contra la autocrática y sórdida guerra (Huelsenbeck), un espíritu contrario a la avaricia y al materialismo de la sociedad (Ades). Y los dadaístas disparaban con fuego: "Las únicas cosas realmente feas son el arte y el antiarte. Dondequiera que aparece el arte, desaparece la vida",²⁶ sentencia Francis Picabia.

Al desacreditar el arte, dadá se convirtió en gesto, en forma de vida. Uno de los héroes dadaístas, Vaché, interrumpió el *performance* *Les Mammelles de Tiresias* de Apollinaire apuntando con su pistola al público, y al final se suicidó. No resulta extraña, pues, la virulencia del primer *Manifiesto Dadá* de Tzara en 1918. Entonces comenzó a dominar la violencia magnética de Picabia: "Estáis siempre a la búsqueda de una emoción que ya ha sido sentida, de la misma forma que os gusta vestir unos pantalones después de la lavandería, los cuales parecen nuevos si no se miran con cuidado. Los artistas son lavanderos. No os dejéis engañar".²⁷

El inicio de la obra de Robert Wilson sucede en una época donde predomina la abstracción, lo que se ha denominado *post-painterly abstraction* (abstracción después de la pintura) cuya raíz es el expresionismo abstracto. El *pop art* (arte popular) supuso una reacción contra este movimiento imperante. Y el surrealismo, con su tendencia al subconsciente, se sustituyó por el dadaísmo, con su preocupación por las fronteras del arte.²⁸ Marcel Duchamp, por esta vía, inspiró a los jóvenes creadores de ambientes y *happenings* (eventos) del Nueva York de mediados de los años sesenta. Algún tiempo atrás, en 1936, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa) había organizado la exposición "Fantastic Art, Dada, Surrealism". Entre las más de setecientas obras expuestas se encontraban trabajos de Moholy-Nagy. Después (1941-1946) el surrealismo incendió las almas más soñadoras de Estados Unidos. A ello contribuyeron los exiliados Dalí, André Masson, Max Ernst, Matta, Duchamp, Kurt Seligmann, Yves Tanguy y Leonora Carrington, y el viaje de Breton a Nueva York en 1941.

Tras los pioneros aparecieron figuras como el cubano Wifredo Lam, Morris Hirshfield y Dorothea Tanning, quien diseñó la escenografía del ballet *Night Shadow* (1944) de Balanchine. (Otra de las referencias fundamentales, declaradas, de Wilson). Desde Connecticut, Alexander Calder se dejó seducir por

los postulados surrealistas y, sobre todo, Arshile Gorki fue quien más suyo hizo el espíritu de esta rebeldía que proclamaba la “liberación del hombre”. Convertido en maestro de la escuela de Nueva York, la visión bretoniana llegó desde Gorki a las generaciones posteriores de artistas como Wilson.²⁹

El dadaísmo figura como una de las creaciones artísticas más influyentes del siglo. A pesar de que los dadaístas anunciaron la muerte del movimiento unos pocos años después de su fundación, como actitud intelectual y estética se ha mantenido como una fuente constante de inspiración. Artistas plásticos contemporáneos como Jenny Holzer, Barbara Kruger, Jeff Koons o Damien Hirst son bien conocidos por sus propuestas de tono dadá. Al margen de los préstamos de los que los medios de comunicación (sobre todo la televisión) y la publicidad se apoderan cada vez con mayor frecuencia.³⁰

Sin embargo, para denostar la idea de movimiento los dadaístas insistían en que su obra es producto de un “estado de la mente” que, como tal, siempre ha existido en el tiempo, cuando un creador se ha sentido retado u oprimido por las normas de la convención artística. Estado mental paradigmático de la actitud vanguardista, al menos, en su estado originario. Lo cual, en este contexto, invalidaría el uso popular de los principios dadaístas. Según Tzara:

Somos un viento furioso que limpia el sucio lino de las nubes y los predicadores, preparando el gran espectáculo del desastre, el fuego y la descomposición. Pondremos fin al lamento y reemplazaremos las lágrimas con sirenas gritando de un continente a otro. Pavellones de intenso gozo y viudas con la tristeza del veneno. Dadá es el símbolo de la abstracción.³¹

Dadá es la absoluta e incuestionable fe en todo dios que es inmediato producto de la espontaneidad, decía también Tzara. Y en la espontaneidad creían cuatro artistas que han representado muchas veces la corriente dadá en Nueva York: Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia y Jean Croti. De los cuales sólo Man Ray es norteamericano. Y tal vez el único que participó en todos los frentes de la batalla dadá (francés, británico, español y alemán) fue Picabia. Otro dato a tener en cuenta es que la obra expuesta de estos creadores no era en muchos casos pintura, sino fotografía o arte *ready-made*. Con lo cual aparecen dos referencias claras del trabajo wilsoniano, desde la perspectiva de una tendencia artística que siempre ha permanecido latente en su teatro: multicultural y multimedia. Además del hecho de que en su obra se mezclan “lo único” del espíritu experimental y anti-tradicional, con “lo común” de la cultura popular. Wilson es dadá, es vanguardista y es *pop*. Y surrealista. Incluimos aquí al comentario siguiente de John Rockwell:

En sus primeros trabajos Wilson estableció una lógica narrativa en forma de sueño a través de una sucesión de vívidas imágenes, algunas prestadas

de otros artistas pero indiscutiblemente originales en su tridimensionalidad e impacto acumulativo.. Nadie podía decir de forma definitiva lo que aquellas imágenes significaban o la historia que contaban, pero para el espectador que simpatizó con ellas significaban algo: personal y profundo.³²

A partir de 1924 los surrealistas proclamaron la muerte del teatro. La búsqueda de una escritura generalizada, en contacto con la totalidad de la vida del hombre, surgida de él, atentaba de forma directa contra los géneros literarios en vigor: novela, poesía, diarios, teatro... La escena debía perder todos sus caracteres distintivos: intriga coherente, psicología de los personajes, verosimilitud. André Breton, fundador del movimiento superrealista, achacaba al teatro su falta de autenticidad, y no comprendía que un creador pudiera dejarse representar en escena por el actor de turno. Cegados por su afán destructivo, Breton y sus adeptos no llegaron a imaginar que el teatro surrealista era posible, a poco de aplicar este género las técnicas compositivas que propugnaban para el arte en general: onirismo, resurgir de la infancia, escritura libre que deja actuar al inconsciente, irracionalismo, humor...³³

Antonin Artaud fue un entusiasta del grupo surrealista hasta que Breton lo expulsa en 1925. Cuando llegó a París se interesa por el teatro de Lugné-Poé y trabaja en el atelier de Charles Dullin (a quien consideraba superior que Gordon Craig y Adolphe Appia). Luego se distancia de Dullin, torna "la mística en escena" por la "mediocre verosimilitud". En 1926 funda con Robert Aron y Roger Vitrac el Teatro Alfred Jarry, que los surrealistas intentaron boicotear. Y tras dos años comienza a trabajar como actor en teatro y cine. En una de sus conferencias más significativas Artaud sostiene:

El surrealismo nació de una desesperación y de un asco y nació en los bancos de la escuela. Fue más que un movimiento literario, una revuelta moral, el grito orgánico del hombre, las patadas del ser que dentro de nosotros lucha contra toda creación. Y antes que nada la coerción del Padre. [...] Para el surrealismo el inconsciente es físico, y lo ilógico es el secreto de un orden donde se explica el secreto de vida. [...] El mundo surrealista es concreto, concreto para que no sea posible confundirlo. Todo lo que es abstracto, todo lo que no es inquietante por trágico o bufón, todo lo que no manifieste un estado orgánico, todo lo que no sea una exudación física de la inquietud del espíritu, no viene del surrealismo. Este movimiento ha inventado la escritura automática, que es una intoxicación del espíritu. [...] Además del sueño, frente al odio de la realidad, el surrealismo ha experimentado una obsesión de nobleza, un asedio de pureza.³⁴

André Breton no supo ver en las obras de sus contemporáneos ejemplos de aplicación de la teoría. El fundador del superrealismo no conoció, por ejemplo, los títulos de dos grandes obras de García Lorca, escritas en las mismas fechas de las reuniones surrealistas en París: *El público* y *Así que pasen cinco años*.

También Ramón Gómez de la Serna se había adelantado al dadaísmo con su curioso teatro. Todos ellos, grandes soñadores. Como se ha señalado al hablar de la ausencia de progresión narrativa en el teatro del absurdo, no podemos contar los sueños, sino nuestros recuerdos de los sueños; pero se puede extraer del sueño su falta de sucesión lógica, sus divagaciones, el azar o lo fortuito, que sustituyen a la causalidad aristotélica. Todos ellos son apasionados creadores escénicos. De nuevo en palabras de Artaud:

El verdadero teatro, como la cultura, jamás ha sido escrito. El teatro es un arte del espacio, y solamente pesando sobre los cuatro puntos del espacio, puede tocar a la vida. En el espacio habitado por el teatro, las cosas encuentran sus resonancias. [...] Al ocupar el espacio, persigue a la vida y la hace salir de las madrigueras. [...] La más alta forma del teatro es la tragedia.³⁵

El teatro wilsoniano es juzgado desde al menos dos perspectivas claras: la adhesión específica al surrealismo (recordemos aquí los comentarios de Louis Aragon) y la descripción de su trabajo como surrealista (muchas veces, por parte del público). Entre ambas apreciaciones sugerimos que la estética de Wilson bien podría suponer un híbrido escénico, donde se halla el espíritu surrealista desarrollado y transformado en el contexto de la posmodernidad contemporánea. Teniendo en cuenta que ante todo debe existir en Wilson un “estado de ánimo” particular que le ha llevado a no claudicar en la radicalidad de muchos de sus principios estéticos. Al fin y al cabo, el arte es un estado de ánimo, una actitud, un gesto. Para autores como Tzara, si bien adscrito al auténtico espíritu dadá, se trata de una actitud que todo verdadero artista proyecta en su obra: algo que no tiene principio ni fin en la historia del arte, compartido con otros creadores y extrapolado por el propio trabajo (escénico, en este caso) de forma consciente o subconsciente.

1.4 Teatro del absurdo. La paradoja del sinsentido

La absurdidad es “lo que se percibe como poco razonable, como totalmente falto de sentido o de conexión lógica con el resto del texto o de la escena”.³⁶ En la historia de las artes escénicas existen incontables elementos absurdos, originados por las desconexiones entre el contexto dramático, escénico e ideológico. Si bien entre las tradiciones teatrales que prefiguran el absurdo contemporáneo se encuentran la farsa —Aristófanes, Plauto, la farsa medieval—, los desfiles, los intermedios grotescos de Shakespeare o del teatro romántico, la *commedia dell'arte*, y dramaturgias inclasificables como las de Jarry, Apollinaire, Feydeau o Gombrowicz. Si tras la Primera Guerra Mundial surgieron movimientos antirracionalistas como el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo, la Segunda Guerra Mundial produjo efectos similares en el ámbito del arte. En

literatura aparecen *El extranjero* y *El mito de Sísifo* (1942) de Camus y *El ser y la nada* (1943) de Sartre. Después entra en juego el llamado *teatro del absurdo*.

La pieza absurda apareció como anti-obra de la dramaturgia clásica, del sistema épico brechtiano y del realismo del teatro popular. La forma preferida por la dramaturgia absurda es la de una obra sin intriga ni personajes claramente definidos: el azar y la idea repentina reinan de forma soberana. La escena renuncia a todo mimetismo psicológico o gestual, a todo efecto de ilusión, aunque el espectador sea obligado a aceptar las convenciones físicas de un nuevo universo ficticio. La obra absurda, al centrar la fábula en los problemas de la comunicación, con frecuencia se transforma en un discurso acerca del teatro, en una meta-obra. De las investigaciones surrealistas sobre la escritura, el absurdo ha retenido la capacidad de sublimar en una forma paradójica la escritura del sueño, el subconsciente y el mundo mental, y el hallazgo de la metáfora escénica para imaginar este paisaje interior.³⁷

Las tres obras más representadas en la segunda mitad del siglo XX iniciaron el movimiento: *La cantante calva* (1950) y *La lección* (1951) de Eugène Ionesco, y *Pic-nic* (1952) de Fernando Arrabal. Junto a ellas se encuentra *Ping-pong* (1955) de Arthur Adamov. Obras que requieren decodificación, ya que la extrañeza llama la atención —e invita a la reflexión— del espectador. Y en sus orígenes se halla la farsa tradicional, las piezas breves de Courteline, Audiberti y precursores como Miguel Mihura y Witold Gombrowicz. Ionesco, que se interesó en el teatro porque lo odiaba, opina:

No soy ciego ante los méritos de Sófocles, Esquilo, Shakespeare o algunas obras de Kleist o Büchner. ¿Por qué? Porque sus obras ofrecen una extraordinaria lectura por sus cualidades literarias, lo cual no significa que sean específicamente teatrales. [...] Strindberg me parece torpe e inadecuado. Molière me aburre. Corneille me aburre. Schiller es insoportable. Las obras de Marivaux me parecen pequeñas fútiles comedias. Musset es pesado y Vigny: irrepresentable. [...] Los dramas de sangre de Víctor Hugo hacen reír, como la mayoría de las obras cómicas de Labiche. Dumas, con su *Dama de las camelias*, es ridículamente sentimental. [...] Oscar Wilde: fácil. Ibsen: aburrido. Giradoux no llega ni a las candilejas; como Cocteau, sus dramas son superficiales, [...] con Cocteau los artificios teatrales son demasiado obvios. [...] El propio Pirandello se ha quedado atrasado superado por sus descubrimientos psicológicos. [...]. Si contamos los dramaturgos a través de los siglos que aún son capaces de conmover a una audiencia, encontraríamos alrededor de veinte... o como mucho treinta.³⁸

“En cambio, las pinturas, poemas y novelas que todavía tienen algún significado para nosotros son miles”, según Ionesco, para quien en el teatro de su tiempo se salvan Jean Genet, Beckett, Vauthier, Pichette, Schehadé, Audiberti, Ghelderode, Adamov y Georges Neveux: “Son sólo puntos de partida para el posible desarrollo de un teatro libre y vivo”.³⁹ Nombrado siempre junto a Ionesco y

Beckett, Adamov fue amigo de Artaud y los surrealistas. Sus obras de los cincuenta muestran formas oníricas y obsesivas, vinculadas a su temor de impotencia y sus masoquismo, mientras en los años sesenta escribió piezas políticas (comuna parisina, racismo, Vietnam) como *Off Limits* (1968). A través del absurdo el teatro entra en un periodo de ruptura. Los personajes caricaturizados en *La cantante calva* de Ionesco, los personajes degradados en *Esperando a Godot* (1953) de Beckett o los personajes-marionetas de *La parodia* (1950) de Adamov, se muestran como hipérboles del hombre de nuestro tiempo. En opinión de Adorno, el teatro del absurdo crea el efecto de distanciamiento que proclamaba Brecht. El público no se identifica con la galería de personajes de comportamientos tan extraños; al mismo tiempo, lo anormal e hiperbólico alternan con situaciones y lenguajes de un incontestable realismo que nadie hasta la fecha, ni siquiera los naturalistas, ha superado. El hablar por hablar de las cosas más anodinas, de la realidad más simple y casera, sin segundas significaciones se corresponde, según Duvignaud, con “la lógica del pie de la letra, en boca de niños o de extranjeros, ajenos a las connotaciones del idioma y de la historia que lo conforma”.⁴⁰

El teatro del absurdo carece de evolución narrativa: rompe la norma clásica de planteamiento, nudo y desenlace, sustituye la progresión aristotélica por estructuras reiterativas o circulares con sutiles signos de degradación. Estructuras oníricas revisadas, en términos de Jacquart, las cuales evitan caer en el hermetismo o el simbolismo radicales al trasladar los sueños a la escena. En una obra del absurdo aparecen a menudo patrones cíclicos en función del conjunto de la composición global. La secuencia final completa o repite la secuencia inicial, dando impresión de circularidad. También se ha indicado que su mayor originalidad reside en la combinación de sus recursos formales y técnicos, muchos de ellos —siguiendo a Martin Esslin— extraídos de la plástica surrealista, cine, novela, circo, marionetas, guiñol... Está muy presente en el teatro del absurdo el cine cómico de los hermanos Marx, Chaplin y Buster Keaton. A la novela moderna deben algunas técnicas compositivas, ambientes, contenidos argumentales e ideológicos: Dostoievski, Faulkner, Virginia Woolf y, sobre todo, Lewis Carroll (maestro del *non-sense*, el no-sentido), Joyce y Kafka. Los efectos revulsivos que provoca, su manifestación trágica, lo acercan a los dobles del teatro: la peste, la crueldad, la propia vida.

Para los actores del absurdo no existe ni la sala ni la escena. Se comportan de forma natural, y borran su conciencia de actor para hacer abstracción de su propia evolución, de su cultura. No ir más allá del tono y las referencias primeras del texto. De otra forma traicionarían a su personaje.⁴¹ Por último, mencionar un rasgo común. Beckett sirvió en la Resistencia Francesa. En *Pic-nic* de Arrabal unos padres comparten la merienda con su hijo y un enemigo en las trincheras de una guerra. Adamov se dedicó a escribir obras de carácter político, desde *Ping-Pong* hasta *Off Limits*. Y, muy poco conocida, *Nada a Pehuajó* de Julio

Cortázar: puro teatro del absurdo escrito en 1945 desde Argentina en torno a la anécdota de un hombre que no puede enviar sus pertenencias —entre las que se encuentra un antropoide embalsamado— a un pequeño pueblo llamado Pehuajó. A través de esta anécdota Cortázar muestra elementos del absurdo en un contexto de diferencias sociales con un tono de reivindicación política en defensa de los menos favorecidos y los jóvenes.⁴²

El interés político parece ausente en Robert Wilson. Pero, ¿cómo es posible conectar propuestas simbolistas, expresionistas, surrealistas o absurdas con el teatro wilsoniano obviando las connotaciones socio-políticas que implican? El espíritu de su obra, sin nombrarlo —como en Beckett— lo dice: el teatro es una fuerza liberadora de los dogmatismos de todo tiempo, sociedad y forma de gobierno. Muchas son también las características del teatro del absurdo que aparecen en su trabajo, entre ellas: el efecto distanciador, la estructura no narrativa, el tipo de interpretación de los actores (obviando la cuarta pared, actuando con naturalidad y en un tono determinado...), el carácter infantil de las situaciones, el tratamiento humorístico, el *non-sense*, el mundo de los sueños... Y también las conexiones con las corrientes del cine y la literatura (mencionadas arriba), aunque de forma directa para los dramaturgos del absurdo, y de forma indirecta para Wilson. Añadir que entre los autores a los que se vincula a Adamov figura Van Itallie, por su obra política *America Hurrah!*,⁴³ primer título del curriculum vitae de Wilson (escenografía); y recordar también que tras la presentación de *Deafman Glance* en Nancy, Wilson conoció a Ionesco. Ambos declararon su mutua admiración. Un ejemplo: el Acto III de *A Letter for Queen Victoria* resulta Ionesco puro, a modo de sátira del lenguaje como modo de comunicación: cinco parejas charlan de cosas triviales hasta que, en una ráfaga de disparos fuera del escenario, todos se desvanecen poco a poco.⁴⁴

¹ Picasso en Ashton, op. cit., pág. 4.

² Wilson en conversación con Umberto Eco, op. cit., pág. 173.

³ César Oliva/Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1990 (a quienes seguimos en este apartado).

⁴ Ibid. [mito]

⁵ Ibid. [escenografía]

⁶ Ibid. [figura del director de escena]

⁷ Robert H. Hethmon (editor), *Strasberg at Actors Studio/Tape Recorded Sessions*, Theatre Communications Group, Nueva York, 1965, pág. 249.

⁸ S. Lorraine Hull, *Strasberg's Method*, Ox Bow Publishing, Connecticut, 1985, pág. 243.

⁹ Lee Strasberg, *Un sueño de pasión/La elaboración del Método*, Emecé, Buenos Aires, 1989, págs. 49-50.

¹⁰ Oliva/Monreal [dadaísmo], op. cit., pág. 337.

¹¹ Susan Sontag (edición), *Antonin Artaud/Selected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1988, pág. XIX.

¹² Oliva/Monreal [Wilson], op. cit., pág. 128.

¹³ Ibid. [Romanticismo alemán], págs. 301-302.

¹⁴ Richard Wagner, *La poesía y la música en el drama del futuro*, en Oliva/Monreal, op. cit., pág. 303-304.

¹⁵ Wagner [drama] en Oliva/Monreal, op. cit.

¹⁶ Juan Ángel Vela del Campo, El País, Madrid.

¹⁷ M. Denis en Oliva/Monreal, op. cit.

¹⁸ Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles* (1896), en Oliva/Monreal, op. cit., págs. 304-305.

¹⁹ Oliva/Monreal [dramaturgos y guionistas expresionistas], op. cit., pág. 369.

²⁰ Ibid. [teatro expresionista]

²¹ Ibid. [diseño del espacio escénico], pág. 371.

²² Bertolt Brecht, "Über experimentelles Theater" en *Collected Plays*, Ralph Manheim/John Willet (edición), Vintage Books, Nueva York, 1972, pág. 130-135.

²³ Ibid. [crisis del teatro contemporáneo]

²⁴ Tristan Tzara, "Dada Manifesto" (1918) y "Lecture on Dada" (1922), George Wittenborn Publishers, Nueva York, págs. 78-81, 246-251.

²⁵ Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 1984, pág. 377.

²⁶ Picabia en Herschel B. Chipp, op. cit.

²⁷ Dawn Ades, "Dada and Surrealism" en *Concepts in Modern Art*, Thames and Hudson, Nueva York, 1991, págs. 110-137.

²⁸ Edward Lucie-Smith, *Movements in Art Since 1945*, Thames and Hudson, Nueva York, 1989, pág. 119.

²⁹ Sarane Alexandrian, *Surrealistic Art*, Thames and Hudson, Nueva York, 1992, págs. 162-176.

³⁰ Francis M. Naumann, "Dada did it", *Art in America*, vol.82 n°6, Nueva York, 1994, pág. 66; Robert Short, *Dada and Surrealism*, Columbia University Press, Nueva York, 1993.

³¹ Tzara, op. cit.

³² Rockwell, op. cit., pág. 26.

³³ Oliva/Monreal [teatro surrealista], op. cit., pág. 387.

³⁴ Antonin Artaud, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992

³⁵ Ibid.

³⁶ Pavis, op. cit., pág. 3.

³⁷ Pavis, op. cit.

³⁸ Eugène Ionesco, *Notes & Counternotes [Notes et contre-notes]*, Editions Gallimard, París, 1962], John Calder, Londres, págs.17-22.

³⁹ Ibid., pág. 53.

⁴⁰ Duvignaud en Pavis, op. cit., pág. 53.

⁴¹ Oliva/Monreal [actores del teatro del absurdo], op. cit, pág. 399.

⁴² Pedro Valiente, "Julio Cortázar: Alerta ante lo maravilloso", El Urogallo, Madrid, abril 1992, págs. 53-56. [Artículo acerca del descubrimiento de una compilación de obras dramáticas inéditas de Cortázar próximas al teatro del absurdo]

⁴³ Trevor R. Griffiths/Carole Woddis (edición), "Arthur Adamov", *Bloomsbury Theatre Guide*, Londres, 1989, pág. 2.

⁴⁴ Marranca "Robert Wilson: Byrd Hoffman School of Byrds" en *The Theatre of Images*, op. cit., pág. 43.

ROBERT WILSON Y LAS PRINCIPALES POÉTICAS ESCÉNICAS DEL SIGLO XX

Todo movimiento es un jeroglífico que tiene su propia significación particular. El teatro sólo debería utilizar los movimientos que son inmediatamente descifrables, todo el resto es superfluo.¹

Vsevolod Meyerhold

No creo que Mozart entendía lo que escribía. No creo que Shakespeare entendía lo que escribía. Es algo sobre lo que uno puede pensar o reflexionar, pero no comprender completamente. Las obras son mayores que las personas. Dirigí *Rey Lear* el año pasado. No es posible entender totalmente *Rey Lear*. Es cósmico. Soy un tipo de artista que no pretende entender lo que está haciendo porque pienso que es una mentira. Dejaría de considerar las muchas interpretaciones que existen sobre una gran obra de arte al elegir una sola para explicarla.²

Robert Wilson

Las poéticas o artes poéticas teatrales casi siempre han sido tratados normativos para construir (bien) y representar una obra según el gusto de cierto público. El nombre mismo proviene de la primera y esencial *Poética* (330 a.C.) de Aristóteles. Esta obra inaugural se dedica fundamentalmente al teatro: la definición de la tragedia y las causas y consecuencias de la catarsis, aunque supera el fenómeno escénico y se instala en otros géneros. A lo largo de la historia han ejercido una notable influencia otros tratados, sin embargo, la poética aristotélica (como todas aquellas que han mantenido sus principios) encuentra en la actualidad de las artes escénicas numerosas contestaciones teóricas y prácticas.³ La mimesis no se acepta como el criterio de la verdad, la estética de la verosimilitud —literalmente— se ha destrozado, la distinción entre géneros populares (sátira y comedia) y géneros nobles (tragedia y epopeya) ha desaparecido. Durante el Romanticismo y, después, gracias a los impulsos individualistas de la burguesía del siglo XVIII, se examinan los vínculos entre obra y autor. De hecho, a principios del siglo siguiente la poética llegará a ser menos normativa, más descriptiva, incluso estructural, y se considerarán la obra y la escena como sistemas artísticos autónomos.

Más tarde llegó la revolución. Desde finales del siglo XIX a los años cincuenta el teatro pasa de rotundos resultados naturalistas al nihilismo exagerado de un absurdo perspicaz. Las artes escénicas viven la mayor época innovadora de su historia debido a diversos factores: la culminación de los progresos industriales y técnicos en teatro en forma de escenarios móviles y luminotecnias; la polarización del cinematógrafo, que influye en el teatro, su estética y su sentido realista; la importancia de la personalidad del director de escena que, por primera vez en la historia del teatro, separa sus funciones de las de actor o empresario; y la agilidad de la información periódica y filmada que contribuya a la propagación con mayor rapidez de las innovaciones escénicas.⁴

En este contexto de renovación de movimientos destacan las personalidades que los originaron. La obra de los mayores innovadores escénicos del siglo XX ha impregnado tanto la práctica como la teoría escénica de Europa y América. Dinámica que aún se mantiene hasta los años noventa. Siguiendo este planteamiento, más adelante trazaremos una línea de paralelismos que se inician con Jarry, continúan con Appia, Gordon Craig y Meyerhold, y recogen creadores como Robert Wilson. Pero antes, y en orden cronológico: Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Peter Brook: revolucionarios de la estética moderna, inventores de poéticas que transformaron el teatro contemporáneo, maestros de ceremonias de las artes escénicas.

2.1 Constantin Stanislavski. El Método

Stanislavski (1863-1938) se inició en el teatro familiar a los siete años. Después participó como actor en diversas compañías y como director fundó la Sociedad de las Artes y la Literatura (1888), y el Teatro de Arte de Moscú (1897) junto a Vladimir Nemirovich-Danchenko. En el TAM se enfrentó a las convenciones teatrales: la sobreactuación, la deficiente escenografía, el falso *pathos*, la declamación y toda la teatralidad en general.⁵ Stanislavski se basaba en el actor: en el descubrimiento del origen del talento interpretativo. Con los años reunió sus observaciones en lo que se conoce por el Método, su sistema para enseñar el arte actoral. Leopold Sulerzhitsky y después Eugene Vakhtangov fueron sus inmediatos seguidores; en Estados Unidos, Lee Strasberg y, desde su Actor's Studio, sus técnicas llegaron a Europa.

Según Strasberg, lo esencial del método de Stanislavski es que es lo contrario a un método: "Un método implica una teoría con normas precisas acerca de lo que hay que hacer en cada momento. [...] El método de Stanislavski no establece resultados que se tienen que obtener, por lo cual no implica reglas que hay que cumplir. Sólo procura mostrar al actor el camino a seguir".⁶ El actor debe descubrir a través de un proceso gradual la "línea de acción de la obra" y en función de ella "la línea de acción de su personaje" para recrear interiormente las emociones adecuadas. Así el actor del método trata de eliminar tensiones y de liberar su cuerpo a través de ejercicios físicos, ya que "el dinamismo exterior está vinculado a la fluidez interior de la energía". Fluidez que —como aparece en *Un actor se prepara*— procede de la relajación, que a su vez procede de la justificación interna de la acción. Al dominio del cuerpo se suma el de la voz en consonancia con las intenciones del autor.

Elementos esenciales del método son el "círculo de atención" para desarrollar la concentración y dirigir el máximo de energía en la obra, y el "sentido de verdad", interior, que sustenta la conducta en escena. Si bien una de las principales aportaciones stanislavskianas es la "memoria afectiva": la recreación en escena de una emoción que ha sido experimentada por el actor en su vida cotidiana, es decir, la recolección de sensaciones particulares asociadas a una experiencia emocional. Se trata de una "memoria de la sensación, memoria de la emoción", donde se emplean los cinco sentidos. Stanislavski desarrolló la teoría de la memoria afectiva como una técnica única para crear y estimular las emociones, en el sentido en que —en su opinión— ningún otro sistema ofrece tal nivel de credibilidad en el actor. De modo que la modificación fundamental de Strasberg fue la adaptación de la práctica de la memoria afectiva a la "experiencia americana": el actor usa el método para lograr la verdad de su interpretación y la recreación de la realidad en base a lo que conoce, a su propia realidad.

Las tres claves del Método (el lenguaje corporal, la memoria afectiva y el concepto de la realidad) encuentran diversas matizaciones: Stanislavski enseñaba que el actor debía realizar de forma individual su relajación, mientras que Strasberg ideó una serie de ejercicios para eliminar la tensión muscular; Stanislavski se basaba en el recuerdo emocional (directo) de un suceso pasado, mientras que Strasberg apela al conjunto de sensaciones y circunstancias asociadas, lo que produjo que se originara la emoción (conocer el significado de la experiencia de una palabra, una sensación o una imagen produce la respuesta emocional deseada); y, por último, ambos coincidían en que el actor debe justificar sus acciones en la búsqueda continua de su verdad interior, lo cual aporta credibilidad y realidad a su personaje.⁷

Si bien Stanislavski formuló así sus deseos de sucesión: “Cread vuestro propio método. Cread algo que funcione para vosotros. Y, por favor, continuad rompiendo convenciones”. Stanislavski es una de las referencias esenciales del teatro del siglo XX. El alcance del Método es enorme: las artes escénicas y audiovisuales de la cultura popular se encuentran inmersas en su órbita de influencia. Una de las fuentes de la interpretación característica de Hollywood es de origen stanislavskiano. El teatro contemporáneo textual —narrativo— supone una aplicación fiel de los principios aristotélicos a través del prisma de Stanislavski, con sus correspondientes traslaciones ambientales y estilísticas. A finales de los cincuenta surgen en Nueva York propuestas divergentes del canon Strasberg. En torno a 1965 Robert Wilson forma parte de esa generación de jóvenes contestatarios que buscan su inspiración en la música, la danza y las artes plásticas. Surgen los *happenings*. La abstracción sustituye a la figuración. La estética minimalista desplaza al explicativo barroco. El texto da paso al gesto. Y el actor pierde su “memoria sensitiva”.

A Wilson no le importa en absoluto lo que esté dentro de la cabeza del actor. Ni dentro de su corazón ni de su estómago. Su interés se encuentra en la apertura de su espíritu como estado mental, como actitud, y en la capacidad de proyectar su papel —su texto, su movimiento, su gesto— de forma que sea percibido en el contexto más amplio de la obra. No existe ni siquiera respeto por el sagrado texto. Y mucho menos intención de desentrañar su significado, ni de tratar de imaginar lo que el autor quiere expresar. No existe modelo de fidelidad en el montaje. Y el actor está liberado de la necesidad de volcar su vida (interior) en la incorporación del personaje. De hecho, el personaje en Stanislavski se transforma en intérprete en Wilson.

2.2 Antonin Artaud. El teatro de la crueldad

Actor, director y teórico, Antonin Artaud defendió el teatro como forma de expresión y como forma de vida. Un teatro radicalmente distinto a casi todo el

teatro anterior: reconfortante, que no cuestiona al espectador en su ser interior ni en su ser social. Un teatro inquietante, destructor, revolucionario. Artaud consideraba que se superaron todas las tendencias innovadoras de su tiempo, desde el surrealismo hasta el simbolismo, pasando por las propuestas de Gordon Craig, Appia y los directores rusos. Trabajó como actor en películas como *La pasión de Juana de Arco* (1927) de Carl T. Dreyer y *Napoleón* (1928) de Abel Gance. Y recuperó su entusiasmo por la escena al asistir a una representación de teatro balinés en París en 1939. Este teatro muestra para Artaud un “juego perpetuo de espejos que van desde un color hasta un gesto y desde un grito a un movimiento, [...] donde todo responde como por medio de canales horadados al mismo espíritu [...] exorcismo para que afluyan nuestros demonios”.⁸ Artaud propone un lenguaje rico, simbólico y sugerente, cuyas premisas, siguiendo los comentarios de Todorov, se han expuesto así:

El teatro es un lenguaje diferente al lenguaje articulado o convencional (el cual es sólo una parte del lenguaje teatral). Su abuso es la muerte del teatro occidental.

El actor, al sentir la necesidad de expresarse, debe crear su lenguaje: “El lenguaje teatral se encuentra en el punto preciso en el que el espíritu tiene necesidad de un lenguaje para producir sus manifestaciones”.

El lenguaje es más una creación que una enunciación. Cuenta menos el significado que la exposición: al actor y al espectador occidentales les interesa demasiado el significado. El significante no es la imagen percibida sensorialmente, sino la peculiar creación de la misma hecha por el actor.

En la percepción de ese teatro toman parte todas las facultades que intervinieron en su creación (ánimicas y orgánicas, conscientes e inconscientes) y no sólo el intelecto (dominante en el teatro occidental). “El lenguaje de la escena será por naturaleza destructor, amenazante, anárquico; evocará el caos”.

En el teatro el hombre se debe comprometer en su integridad. La repetición está prohibida. Como lo está la improvisación a partir de un texto (pretexto) aunque sí debe existir un texto de la creación (posttexto). “Esas imágenes, esos movimientos, esas danzas, esos ritos, esas músicas, esas melodías, truncadas” serán descritas con palabras, sobre todo, en las partes sin diálogo, como si fuera una partitura musical.

Los signos-símbolos del lenguaje teatral admiten todas las formas de expresión humanas del cuerpo y del espíritu, para ser percibidas de forma sensorial, orgánica, mental o inconsciente, como un todo.⁹

El teatro para Artaud no responde al arte por el arte. No es gratuito ni utilitario. Declara: “El teatro debe intentar alcanzar las regiones más profundas del individuo y crear en él una especie de alteración real, aunque oculta, cuyas

consecuencias serán percibidas más tarde”.¹⁰ Pocas obras se ajustaban a su visión ideal: *Ubú rey* de Jarry, *Víctor o los niños del poder* de Vitrac y *El sueño* de Strindberg. En *El manifiesto del teatro de la crueldad* expresa sus preferencias, “sin tener en cuenta el texto”: “Algún Shakespeare, León-Paul Fargue, la historia de Barba Azul, *La toma de Jerusalém*, un cuento de Sade: *El castillo de Valmor* adaptado por Klossowski, algún melodrama romántico, *Woyzeck* de Büchner y algún isabelino”.¹¹

Artaud, como figura destacada del teatro simbolista y del teatro surrealista, supone un antecedente de la obra de Robert Wilson. Además, ambos toman como alimento estético las mismas fuentes en el arte oriental. No obstante, el teatro de la crueldad del teórico francés también se distancia del director norteamericano. La admiración por las plagas y las pestes (vía Séneca) así como la tendencia gótica (vía Lewis Carroll) son exclusivas de Artaud. Sobre todo, la oscuridad del delirio artaudiano (destrutivo, salvaje, devorador) no aparece en el mundo artístico de Wilson.

2.3 Bertolt Brecht. El teatro épico

Resulta revelador constatar que un sistema de reglas —como el aristotélico o el stanislavskiano— llegue a convertirse en el motor de una revolución progresista. Así el brechtismo transformó el drama europeo. Bertolt Brecht inició su trayectoria teatral guiado por impulsos expresionistas para dejarse envolver en los años veinte por el marxismo. Asimila las tendencias innovadoras de las artes de su tiempo, vive y trabaja en varios países (Suecia, Finlandia, Rusia, Estados Unidos...) y aborda distintas disciplinas (en teatro: *dramaturg*, autor, director, teórico; en radio y cine: guionista). En 1956 Barthes augura:

Carece de riesgo profetizar que la obra de Brecht va a ser más importante cada vez, no sólo porque se trata de una gran obra, sino también porque nos encontramos ante una obra ejemplar; brilla, a menos hoy, de forma excepcional en la mitad de dos desiertos: el del teatro contemporáneo y el del arte revolucionario, estéril desde los comienzos de la burocratización.¹²

En *El pequeño organón* (1948) Brecht presenta la siguiente definición: “El teatro consiste en representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados con el fin de divertir”.¹³ Se refería tanto al teatro antiguo como al moderno: el teatro siempre debe ser consecuente con su periodo histórico. Y el tiempo de Brecht exigía una escena racional —científica y objetiva— en defensa abierta de las injusticias sociales. Apartándose de Aristóteles, Brecht busca el fin del drama más que su esencia. Y si Nietzsche denunciaba la funcionalidad del fenómeno dramático como ilusión burguesa, Brecht —desde el materialismo histórico— defiende el sentido político del teatro

en base a la utilidad y eficacia del arte. En *Escritos sobre teatro* Brecht escribe lo siguiente:

El rechazo de la identificación no surge de un rechazo de las emociones, ni conduce a ese rechazo. El deber de la dramática no aristotélica consiste en demostrar la falsedad de la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden ser producidas por la vía de la identificación. Sin embargo, una dramática no aristotélica debe someterse a una cuidadosa crítica toda emoción condicionada por ella y por ella materializada.¹⁴

En suma, la catarsis en Aristóteles es enajenación en Brecht. Postulados que cristalizan en el llamado *teatro épico*, en alusión a la distancia que se creaba en el teatro antiguo entre la narración y el espectador. Y para explicar sus características se suele emplear el cuadro siguiente, al que hemos añadido una tercera opción —empleando la terminología de las dos primeras— próxima a las tendencias escénicas de vanguardia.¹⁵

FORMAS DRAMÁTICAS

se actúa
la acción envuelve al espectador
se absorbe su actividad
se le hace experimentar sentimientos
se ofrecen vivencias
el espectador es introducido en algo
se conservan las sensaciones
conciencia
el espectador simpatiza
el hombre es algo conocido
el hombre es inmutable
la tensión aparece desde el principio
cada escena conecta con la siguiente
la acción es creciente
el pensar determina el ser
expresión de sentimientos

FORMAS ÉPICAS

se narra
se hace del espectador un observador
se despierta su actividad
se le obliga a adoptar decisiones
se ofrecen imágenes del mundo
se sitúa al espectador frente a algo (argumento)
las sensaciones conducen a una forma de

el espectador estudia
el hombre es objeto de investigación
el hombre es mutable
la tensión está en todo el desarrollo
cada escena tiene sentido en sí
la acción es oscilante
el ser social determina el pensar
expresión de la razón

FORMAS DE VANGUARDIA

se interpreta y se narra
el espectador es observador de una acción escénica
se despierta su actividad
se le hace experimentar sentimientos
se ofrecen imágenes
el espectador permanece dentro y fuera de algo (sugestión)
se conservan las sensaciones
el espectador simpatiza y/o estudia

el hombre es un desconocido objeto de investigación
el hombre es mutable con apariencia inmutable
la tensión está en todo el desarrollo
cada escena tiene sentido en sí
la acción es oscilante
el ser determina el pensar
expresión de sentimientos y/o de la razón

Existen experiencias alternativas o experimentales tanto dentro de las llamadas formas dramáticas como dentro de las formas épicas. El término vanguardia refleja aquí propuestas de ruptura, que toman elementos de las anteriores, las mezclan o las transforman libremente. Robert Wilson pertenece a esta tercera vía. El teatro wilsoniano se aproxima a las formas dramáticas en su trabajo de resonancias clásicas, tradicionales. El carácter vanguardista de su estilo no impide que ciertas claves de su trabajo sigan pautas clásicas. Por ejemplo, la interpretación de los actores desconectada de su vivencias individuales como motor creativo tiene que ver más con el cumplimiento de un rol dentro de la escena (teatro antiguo) que con la expresión de un descubrimiento personal al servicio del personaje (teatro moderno). Por otro lado Wilson recoge elementos del teatro épico como la narración (ni textual ni lineal), la mutabilidad del hombre (rompiendo modelos de identificación) o la toma de conciencia (social en Brecht; estética en Wilson). El propio término “épico”, no sólo en la relación que establece entre obra y espectador, encaja en muchos montajes wilsonianos. Aparece en la prolongada extensión de sus obras (*KA MOUNTAIN*, 1972, duraba siete días) o la elección de temas históricos (desde las guerras de *the CIVIL warS* en 1984 hasta personajes como Freud, Stalin y Einstein).

Sin embargo se aprecian distancias entre las preocupaciones políticas de Brecht y los experimentos artísticos de Wilson. Brecht sentó las bases de un nuevo drama que, en sus extensas ramificaciones, acoge también trabajos en la línea del director norteamericano, tan apreciado en el Berliner Ensemble (fundado por Brecht en 1949) y que extendería su influencia a otros países. En Nueva York, por ejemplo, se crearon dos compañías con la idea de *ensemble* desde dos perspectivas opuestas: el teatro stanislavskiano del Open Theatre, dirigido por Joe Chaikin y Peter Feldman, y el teatro posmoderno de the Wooster Group, creado por Richard Schechner (a quien sustituirá más tarde Elizabeth LeCompte). Todos estos creadores, en suma, comparten actitudes artísticas que cristalizan en estilos escénicos diferentes. O bien, centrando el tema, el carácter explícito de diversos rasgos brechtianos no impide la construcción de puentes diversos de influencia.

2.4 Peter Brook. El espacio vacío

Peter Brook es considerado como el gran gurú del teatro contemporáneo y una de las figuras claves en el desarrollo de los lenguajes escénicos. Durante cuarenta años Brook (Londres, 1925) ha dirigido teatro y ópera, desde el West End a Persépolis, desde un almacén abandonado australiano hasta pueblos africanos donde nunca antes se había visto una obra de teatro. Brook dirigió la Royal Shakespeare Company, y durante los sesenta montó obras de Sartre, Anouilh, Genet, Arthur Miller y Artaud. En 1970 creó el Centre of Theatre Research en París al estilo del laboratorio de Grotowski, experimentando con técnicas relacionadas con la danza kathakali, las máscaras y el circo, para explorar las fuentes de la expresión teatral (lenguaje, movimiento, sonido y espacio) y para crear un lenguaje teatral internacional. Sin duda, la obra épica hindú *Mahabharata*, junto a Jean-Claude Carrière, destaca en su extensa producción escénica.

Los libros teóricos de Brook figuran como textos fundamentales del teatro del siglo XX, junto a las obras de Stanislavski y Brecht. En *The Empty Space* (El espacio vacío, 1968) establece las diferencias entre cuatro clases diferentes de teatro.¹⁶ Sus otros dos títulos son *The Open Door/Thoughts on Acting and Theatre* (La puerta abierta/Pensamientos acerca de la interpretación y el teatro, 1995) y *Threads of Time* (Los lazos del tiempo, 1998).¹⁷ El teatro según Brook:

The Deadly Theatre. El teatro muerto es el mal teatro, el más común, convencional: ni instruye ni entretiene. Es el teatro que sigue una interpretación tradicional preexistente. Se encuentra dentro de las otras formas de teatro, y es el enemigo a combatir: en los ejercicios, los ensayos y la actuación “viva”.

The Holy Theatre. El teatro sagrado es “el teatro de lo invisible hecho visible”, de los milagros, la nobleza, la belleza, la poesía..., elementos que Brook trató de capturar experimentando en el movimiento, el sonido, el silencio, las máscaras y los rituales. Cunningham, Grotowski y Beckett son ejemplos de este teatro.

The Rough Theatre. El teatro elemental es el teatro popular, hecho de “sal, sudor, ruido y olor”; teatro de marionetas o teatro de sombras; próximo; aunque también implica un intento dinámico de lograr ideales. No sigue estilos ni convenciones: no tiene límites; directo, sobre la tierra: aborda las acciones humanas. Desde Vajtangov, Meyerhold, Cocteau y Artaud hasta Jerome Robbins y Martha Graham.

The Immediate Theatre. El teatro inmediato es aquel en el que no existen las divisiones entre teatro muerto, sagrado y elemental: “teatro de gozo, de significados compartidos, de vida”. La repetición se convierte en auténtica representación. Se trata de la mejor vía en la búsqueda de la verdad.

Si Kantor se acerca a Wilson en la amplitud de su concepción plástica y la creación de un universo escénico, Brook aparece como la figura del artista en el exilio, representante del multiculturalismo. El profesor George Banu explica:

El exilio es voluntario y de larga duración. Brook no ha intentado adaptarse pero, a fuerza de quedarse, ha transformado el teatro francés. Ha trabajado en París pero con una perspectiva internacional. Se ha hurtado a la relación dual existente entre el país que recibe y el extranjero que llega. Se ha volcado en la encrucijada del mundo. Ha invitado a abrirse, ha actuado en la valorización de la impureza; al reunir los seres más variados, ha intentado realizar concretamente el arco iris del hombre, que es su metáfora preferida. De este modo, a partir de la diversidad máxima se ha lanzado a la búsqueda de la unidad primordial, la de la esencia a la que sólo se llega tras la travesía de lo múltiple.¹⁸

Robert Wilson surgió como una figura de relevancia en el teatro mundial en Francia. *Deafman Glance* en el Festival de Nancy de 1972 fue la llave de su proyección internacional. Después, durante los años setenta, Wilson amplió sus escenarios desde Estados Unidos hasta Europa y otros países: desde Irán con *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* (1972) hasta Brasil con *The Life and Times of Dave Clark* (1973). Si bien durante las décadas de los ochenta y noventa sus montajes han sido en su mayoría de producción europea. Banu explica de la siguiente manera algunas claves del arte de un director, Peter Brook, que comparte la visión global wilsoniana:

Brook trata de inscribir su teatro en un contexto vital que toma en cuenta los datos planetarios actuales apoyándose por completo en prácticas ancestrales. Brook no trata al extranjero como elemento de ruptura con relación a una identidad fuerte previa a la interpretación, identidad del país de acogida que se afirma a través de la mayoría del reparto. El extranjero es un dato global de partida porque el objetivo consiste en arrancar a partir del grupo más heterogéneo para llegar al grupo más orgánicamente unificado. En Brook apenas funciona el principio del “uno” desahuciado por la presencia del “otro”, sino el de un “múltiple” inicial que sin descartar diferencias tiende a conseguir el “uno” del equipo. El teatro tiene un valor unificador.¹⁹

Los datos planetarios, las prácticas ancestrales y el teatro como fuerza unificadora del “uno” y del “otro” son constantes de la obra de Wilson. Respectivamente, por ejemplo: el tratamiento de la información y los personajes de la historia universal, la incorporación de elementos de expresión internacionales —desde diversos idiomas hasta músicas de procedencias de toda clase—, la conexión con lo primitivo a través del lenguaje del cuerpo y el uso constante de formas tradicionales orientales y, en fin, la unidad estética y discursiva compuesta de piezas múltiples: desde la elección de repartos multiculturales hasta la introducción de formas de expresión ajenas a la convención teatral —el poema de un disminuido psíquico, Christopher Knowles

en *Dia Log* (1975) y tantas otras obras: la mirada del otro, pues, junto a las del resto de los creadores, actores y, también, espectadores.

La experta en estudios teatrales Irène Sadowska-Guillon añade un dato más: en las plazas se intercambian los productos vitales indispensables con los que a Brook le gusta identificar su teatro. De esta forma la plaza pública termina por constituirse en modelo mental indispensable para los actores de su Centre International de Recherches Théâtrales. Una vez más: "En la andadura de Brook se produce un matrimonio entre la utopía comunitaria y el modelo arcaico".²⁰ De modo que el CIRT de Brook es el Watermill Center de Wilson.

Sadowska-Guillon apunta otros puntos de interés: para Brook el teatro es el mundo concentrado, esencializado, que ha de ser representado rompiendo el molde tradicional (circular) de la representación clásica. En sus palabras:

Todo su teatro se desarrolla bajo el signo de lo *juste* (concreto, preciso, exacto, justo), palabra que define a la vez el enigma brookiano y la norma de la creación que él mismo se ha impuesto, sintetizando a la vez un valor estético, ético y ontológico en el sentido de un todo, de una plenitud armoniosa.²¹

¿Más concreto, preciso, exacto y justo que Wilson? En la apariencia del montaje teatral, posiblemente no. En la significación de su propuesta, sin duda, ambos son maestros de lo esencial y lo armónico. Por otro lado Brook rompe la magia del círculo, figura perfecta pero ya consumada, con vistas a iniciar un nuevo ciclo. Escribe Sadowska-Guillon:

El círculo entonces se torna espiral. El ideal brookiano de lo justo que significa el respeto de los valores del ser y la adecuación perfecta de la justicia del juego a la justicia de la vida se cumple en términos de dialéctica. El teatro de Brook apunta al centro en un movimiento circular dialéctico cuyos términos básicos son el círculo, signo de la unicidad, de la certeza, del instante, y la espiral, figura de lo doble, de la relatividad del movimiento en el transcurso del tiempo.²²

En el interminable desdoblamiento de contenidos, en el solapamiento constante de mensajes ecénicos, en la superposición sin fin de figuras plásticas, Wilson también transmite esa idea de movimiento circular dialéctico. A saber: al igual que *Orghast* de Peter Brook, la obra de Wilson *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* fue representada en una montaña.

2.5 Alfred Jarry. Surrealismo

A los diecisiete años un estudiante francés escribe una obra que supuso la primera gran contestación al realismo. Alfred Jarry con *Ubú rey* (1889) ideó la primera destrucción de la norma imperante desde el punto de vista del texto

dramático. En su primera versión era teatro de marionetas, caricaturesco y de personajes farsescos (en sus tics, lenguajes, gestos y poses). Llamada al principio *Los polacos*, *Ubú rey* inicia el surrealismo y tendencias vanguardistas del siglo XX como el absurdo, sobre todo el de Ionesco. *Ubú rey* critica los personajes, ambientes, lenguajes e historias que aparecen en la obra. Ironiza sobre el teatro trágico —sus reyes, intrigas, conflictos, ambiciones...— con una risa destructiva y grotesca que no era la risa de la comedia o del vodevil, siempre controladas por el buen gusto y la moderación exigidos por el público teatral. En el fondo Jarry se ríe del propio teatro.

En *Ubú rey*, como después en el teatro dadá, se produce una voluntad de ruptura, de querer sorprender y provocar, de lanzar el lenguaje teatral por las aventuras menos controladas y hacer saltar en pedazos los castillos del sueño, de lo maravilloso y del humor. *Ubú* representa, desde esta perspectiva, algo nuevo, un comienzo absoluto. Es la primera brecha abierta en la concepción del teatro tradicional en nombre de lo absurdo, de lo irrisorio e irracional.²³

Lo que comenzó como un juego de estudiantes en Rennes —los compañeros de Liceo de Jarry inventaban hazañas de su ridículo profesor de física—, se convirtió en París un enorme escándalo en su estreno el 10 de diciembre de 1896. Jarry trabajó como secretario de Lugne-Poé, a quien convenció para montar *Ubú rey* convertida en comedia dramática en cinco actos. Muchas son las conexiones entre esta obra paradigmática en el tránsito del siglo XIX al siglo XX y corrientes posteriores de la vanguardia escénica. El espíritu transgresor, intención de ruptura, manipulación de las convenciones, tono crítico y jocoso, conexiones con dadaísmo y surrealismo, premonición del teatro del absurdo... Elementos que se encuentran en el origen de la estética de Robert Wilson. Se diría que en su caso estos precedentes se han mantenido con una consistencia que perdieron otros artistas bajo su influencia.

El carácter radical de la actitud de Wilson, así como su estética de rasgos esenciales (simples, originarios) emparenta su trabajo con los pioneros de las tendencias que sigue, más que con los desarrollos posteriores de las mismas. De hecho el estilo gráfico de Wilson (incluso el contenido de sus invenciones) se asemeja al de Jarry. Del mismo modo que en el origen de las narraciones gráficas se hallan similitudes entre *The Yellow Kid* (considerado el primer cómic de la historia) y la línea clara, casi infantil, de Wilson. Conexiones:²⁴

Wilson	influencia del dadaísmo y el absurdo
Artaud	teatro como revulsivo contra la apatía del espectador
Beck	transformación teatral revolucionaria posterior
Richter	influencia dadaísta en el absurdo de Jarry

2.6 Adolph Appia. Diseño escénico

“La refinada maestría del espacio y la luz, de forma intencionada o no, evocan y refuerzan las teorías pioneras y los diseños de Adolphe Appia”,²⁵ escribió el crítico D. Stevens acerca de *Le Martyre de Saint Sébastien* (1988) de Wilson. Appia se reveló contra el realismo dominante en la cultura de su tiempo. A través de sus trabajos sobre la música escénica —sobre todo, en el drama de Wagner— se convirtió en uno de los grandes renovadores del teatro. La influencia que generó trasciende su escasa producción, donde destaca su libro *La música y la puesta en escena* (1899) y sus diseños de ópera.

La estética de Appia se dirige a reforzar la acción dramática a través de la escena simbolista, apartándose de manera total del naturalismo. De modo que emplearía recursos como la iluminación —la “luz viva”, en sus palabras—, aprovechando las posibilidades de la electricidad; la escenografía —“la puesta en escena es un cuadro que se compone en el tiempo”—, rompiendo el escenario a la italiana y creando espacios múltiples, practicables; el movimiento, realzando la expresión corporal de los actores; y la música, investigando en formas nuevas de integración escénica.

Appia, por ejemplo, colocaba a los actores en lugares distintos según cada escena, con sus correspondientes cambios de luz. Una solución de puesta en escena obvia en la actualidad en la que fue pionero este suizo visionario. De hecho las técnicas más avanzadas de la escenografía contemporánea así como la fusión de lenguajes artísticos encuentra una referencia clave en sus montajes y, en especial, en sus escritos y dibujos. Wilson ha declarado que quizá su mayor aportación al teatro es su concepción de la luz en escena. La plasticidad del montaje, la introducción de lo pluridisciplinar, la expresión no verbal y la configuración del espacio son comunes a Wilson y Appia. Appia es una de las referencias directas wilsonianas, sobre todo en la aproximación visual al teatro. Interés que conecta a ambos, en un contexto histórico, con Gordon Craig, Schlemmer y Meyerhold, y en la escena actual con Robert Lepage, Laurie Anderson y Elizabeth LeCompte.

Wilson	creador de teatro visual
Craig	investigaciones y propuestas similares
Lepage	creador de teatro visual
Meyerhold	visión del intérprete dentro de un marco escénico
Piscator	estética escénica paralela
Schlemmer	experimentos teatrales con el espacio en la Bauhaus

2.7 Edward Gordon Craig. Utopía tridimensional

Edward Gordon Craig constituye otra figura clave en el teatro de entre siglos, y uno de los grandes creadores de la escena antinaturalista. Fue un actor que pasó a labores de dirección, y finalmente destaca en la historia del teatro contemporáneo como teórico y escenógrafo. En *El arte del teatro* (1905) Gordon Craig, quien mantuvo una larga relación artística y sentimental con Isadora Duncan, lanza la siguiente pregunta: "Si admitimos que el hombre de carne y hueso se exprese por medio de gestos realistas, ¿por qué no aceptar también que la realidad escénica puede soportar una pantomima realista?".

En la revista *Mask* (1908-1929) Gordon Craig publica ensayos sobre la historia del teatro, así como estudios sobre aspectos rituales de la escena, que se sitúan más cerca del teatro griego y del teatro nô japonés que de la literatura dramática occidental y su correspondiente dominante realista. Igual que Appia, a quien conoció en Zúrich en 1914, Craig fue un director poco prolífico, interesado sobre todo en el espacio, la iluminación y el movimiento. Entre sus invenciones más paradigmáticas se encuentran sus estructuras tridimensionales y sus pequeños biombos móviles para montajes sorprendentes e imaginativos.

Por todo ello Craig supone también un antecedente directo de Robert Wilson. A los elementos compartidos con Appia, se podrían añadir aquí las conexiones con formas teatrales de la antigüedad y con corrientes escénicas orientales. Las soluciones teatrales, si cabe, aún son más similares entre Gordon Craig y Wilson que entre éste y Appia.

Wilson	creador posterior de teatro visual
Appia, Schlemmer	estética de diseño paralela
Duncan	extensa relación personal y artística
Meyerhold	insistencia en la disciplina del intérprete
Schlemmer	estética visual posterior
Stanislavski	colaboración en <i>Hamlet</i>

2.8 Oscar Schlemmer. Bauhaus

Pintor, coreógrafo, bailarín, teórico, profesor. Schlemmer estudió pintura en Stuttgart, donde comienza a interesarse por otras artes, sobre todo la danza. En 1912 ya presentó ideas acerca de una nueva clase de danza, y en 1920 pasó a ser el Maestro de Taller Masónico de la Piedra en la recién creada Bauhaus (1919) en Weimar por Walter Gropius. Schlemmer también diseñó producciones en el Stuttgart Landestheater, incluyendo *Murderer, Hope of Women* de Kokoschka. Su coreografía más famosa, *El ballet triádico*, se estrenó en 1922. Después fue responsable del taller escénico de la Bauhaus en Dessau, donde colaboró con Kurt Schmidt, Xanti Schawinsky y Vassily Kandinsky; y cuando

Meyer tomó el control de la Bauhaus en 1929, Schlemmer prefirió marcharse antes de abandonar sus principios. Tras la ascensión nazi al poder fue destituido como profesor de arte por “degenerado”, el mismo año que fue disuelta la Bauhaus (1933). Durante la Segunda Guerra Mundial trabajó en una factoría y en 1943 se quitó la vida.

La Bauhaus, tal vez la escuela de arte más importante del siglo XX, es un ejemplo único de democratización de las distinciones entre artistas y artesanos, teoría y práctica, y entre las distintas disciplinas artísticas. De forma significativa, disponía de un taller escénico, donde la coreografía se combinaba en libertad con las artes plásticas. Tradición que recogieron artistas como Wilson quien, al igual que Schlemmer, es pintor y coreógrafo.

Wilson	creador posterior de teatro visual
Anderson	creadora posterior de teatro visual
Appia	creador contemporáneo de teatro visual
Craig	contemporáneo, referencia de Schlemmer
Cunningham, Cage	influencia en el grupo Black Mountain
Kantor	formas escultóricas en escena
Meyerhold, Piscator	visión de la puesta en escena
Richter	perspectiva (dadá) contemporánea
Wigman	coreógrafo contemporáneo de danza moderna

2.9 Vsevolod Meyerhold. Biomecánica

Vsevolod Meyerhold participó como actor en los primeros montajes del Teatro de Arte de Moscú (TAM). Después, en 1905, comienza a dirigir el Teatro Estudio, la sección experimental del TAM. De esta forma evoluciona del naturalismo de Stanislavski a la estilización técnica de Maeterlink y Buisson. Meyerhold desarrolla la “convención consciente”, principio del teatro antinaturalista. Su estilo recoge del simbolismo el carácter ilusionista, y en él destaca “el punto de ironía de una situación”. Al final de la evolución teórico-práctica meyerholdiana se encuentra el constructivismo.

Una de las aportaciones fundamentales de Meyerhold es el sistema de aplicación de la convención teatral. Debido a la presión naturalista, resultó necesario un método para introducir a los actores en una puesta en escena de espacios despojados, donde debían adaptarse al ritmo de la dicción y el movimiento plástico. El actor se convierte en una especie de obrero especializado que responde a la siguiente fórmula: $N \text{ (actor)} = A1 \text{ (director)} + A2 \text{ (cuerpo del actor)}$. Otro concepto esencial de Meyerhold es la llamada *biomecánica* que, en líneas generales, se ha explicado como sigue:

Meyerhold considera un sólo método de trabajo para el obrero y para el actor. El arte asume una función necesaria y no de pasatiempo. El actor utilizará las enormes posibilidades de su cuerpo, y no perderá el tiempo en maquillaje y vestuario. Se uniformará para que destaque la convención. El nuevo actor debe tener capacidad de excitación reflexiva, junto a una elevada preparación física. En definitiva, estudiar la mecánica de su propio cuerpo, porque éste es un instrumento. El actor debe ser un virtuoso de su cuerpo. Estamos ante el conocimiento de la mecánica de la vida (biológica) o ante la biomecánica, que no es más que una serie de ejercicios que preparan al actor en esa nueva dimensión señalada. En contra del método stanislavskiano de las acciones físicas, aquí se parte del exterior al interior, del cuerpo a la emoción.²⁶

La biomecánica responde a la necesidad de un teatro del proletariado y, en el contexto del constructivismo, parte de la realidad sin imitarla. Después del debilitamiento constructivista —por utópico— la biomecánica permaneció como técnica de formación del actor y como juego escénico. Y, en la evolución de Meyerhold, terminó enfrentada al movimiento revolucionario y sirviendo a una especie de naturalismo. No obstante, la biomecánica sobrevive al servicio de la realidad (Meyerhold) o del realismo (Lunacharski). “Si para subrayar de modo eficaz una determinada característica social, es necesario presentarla totalmente distinta en su manifestación real, [...] tendremos sin duda un método profundamente realista”, declaraba Lunacharski. Si bien, el nuevo realismo capaz de deformar o de mostrar de forma diferente, se configuró como resultado más que como procedimiento.

La biomecánica ofrece una de las aproximaciones teórico-prácticas más precisas para definir el trabajo con los actores que Robert Wilson plantea a lo largo de toda su trayectoria teatral. A partir del origen mismo de esta técnica, que se fundamenta en la necesidad de apoyar la transición del intérprete del naturalismo hacia el no-naturalismo, los planteamientos de Meyerhold sirven de base de una nueva poética del cuerpo en movimiento. Desde la desnudez del espacio hasta los elementos plásticos de la puesta en escena, pasando por el tránsito del exterior al interior de los intérpretes, los principios meyerholdianos también se muestran como precedentes de la estética wilsoniana. Los actores para ambos creadores resultan más elementos escénicos en consanguinidad con los objetos que aparecen en escena, que centros absolutos de la acción dramática (haciendo uso en función de ésta de los objetos escénicos).

Wilson	ejemplo posterior de teatro total
Appia, Craig, Schlemmer	creadores contemporáneos de teatro visual
Brecht	postura antinaturalista
Cunningham	el bailarín como eje central de la obra
Grotowski	preparación física del intérprete
Stanislavski	el naturalismo rechazado por Meyerhold
Wigman	coreógrafo contemporáneo de danza moderna

2.10 Erwin Piscator. Montaje multimedia

Inventor de las *actuaidades* (una especie de periódico escenificado), Erwin Piscator vertió sus pensamientos de agitación social en su libro *El teatro político*. Después de 1950 esta actividad perdió interés en Europa, pero mantuvo su vigencia en España, Portugal y Latinoamérica. Las compañías de teatro independiente recogieron su influencia, tanto en el contenido (político) como en la forma (experimental). Piscator sostenía que el factor heróico de la nueva dramaturgia no está ya en el individuo, en su destino personal particular, sino más bien en nuestra época, en el destino de las masas.

Las ideas y la práctica teatral que tanto entusiasmaban a Piscator influyeron en Bertolt Brecht. Y su iniciativa de organizar una compañía popular se extendió a otros países: en Francia surge el Groupe Octobre de los hermanos Pierre y Jacques Prévet, en España aparece La Barraca de García Lorca, las Misiones Pedagógicas de Alejandro Casona o el Teatro de Guerrilla de Rafael Alberti y Teresa León. No obstante —como Piscator— Prévet, Lorca, Casona y Alberti también llevaron a cabo trabajos experimentales: desde el surrealismo de Lorca hasta el absurdo de Casona son muestras de ello.

Según Brecht, Piscator rompe las convenciones teatrales transformando el sistema creativo del dramaturgo, el estilo de representación del actor y el trabajo del escenógrafo.²⁷ Convierte el escenario en una sala-máquina y el patio de butacas en un espacio público de encuentro. Su forma de aproximación a la realidad política no era directa (discursiva) sino artística (representativa). Piscator pretendía entretener (proporcionar la vivencia de una experiencia al espectador) y educar (inducir al espectador a que tome una decisión). Sus producciones proponen una “completa y nueva función social del teatro”, en el contexto de un diseño del espacio escénico que resultaba muy complejo. Los montajes multimedia de Piscator incluían, por ejemplo, proyecciones de cine (documental) y narraciones gráficas (dibujos). donde participaban artistas y profesionales. Wilson, sin duda, se muestra como un Piscator contemporáneo. Para terminar: Jarry, Appia, Gordon Craig, Schlemmer, Meyerhold y Piscator prefiguran el estilo wilsoniano, si no como los únicos creadores a quienes se puede vincular la obra del director norteamericano, sí como puntos de partida de reflexiones posteriores.

Wilson	teatro visual
Appia, Craig	estética de la puesta en escena
Brecht	con quien Piscator halló un nuevo teatro
Duncan, Wigman	coreógrafo contemporáneo de danza moderna
Richter	influencia dadaísta en sus primeros montajes
Schlemmer	puesta en escena de la danza

¹ Marranca "Robert Wilson: Byrd Hoffman School of Byrds" en *The Theatre of Images*, op. cit., pág. 43.

² Wilson en conversación con Eco, op. cit., pág. 174.

³ *Arte poética* (65 a.C.) de Horacio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, *Discours sur la tragédie* (1730) de Voltaire, *De la poésie dramatique* (1758) de Diderot, *Lettre a d'Alambert sur les spectacles* (1758) de Rousseau, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1760) de Beaumarchais, *La dramaturgia de Hamburgo* (1767-69) de Lessing, *Regeln für Schauspieler* (1803) de Goethe, *Vorrede zur Braut von Messina* (1803) de Schiller, *Racine et Shakespeare* (1823-25) de Stendhal, *Préface de Cromwell* (1827) de Hugo, *Un spectacle dans un fauteuil* (1834) de Musset, *Das Kunstwerk des Dramas* (1863) de Wagner, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geister der Musik* (1870) de Nietzsche, *Le naturalisme au théâtre* (1881) de Zola, *La mise en scène du drame wagnérien* (1895) de Appia, *The Art of Theatre* (1905) de Craig, *Le théâtre et son double* (1938) de Artaud, *La formación del actor* (1938) de Stanislavski, *Un théâtre de situation* (1947-73) de Sartre, *Kleines Organon für das Theater* (1948) de Brecht, *Theaterprobleme* (1955) de Dürrenmat y *Anatomía del realismo* (1974) de Sastre.

⁴ Oliva/Monreal [evolución de las artes escénicas], op. cit., pág. 363.

⁵ Vasily Osipovich Toporov, *Stanislavski in Rehearsal*, Theatre Arts Books, Nueva York, 1979.

⁶ S. Loraine Hull, *Strasberg's Method*, Ox Bow Publishing, Connecticut, 1985, págs. 222-227.

⁷ Lee Strasberg, *Un sueño de pasión/La elaboración del Método*, Emecé, Buenos Aires, 1989.

⁸ Oliva/Monreal [Artaud], op. cit., pág. 387.

⁹ Oliva/Monreal [Artaud según Todorov], op. cit., pág. 388.

¹⁰ Antonin Artaud, *The Theater and its Double*, (traducción de Mary Caroline Richards), [*Le Théâtre et son Double*, Collection Métamorphoses, n°IV, Gallimar, París, 1938], Grove Press, Nueva York, 1958.

¹¹ Artaud, *Selected Writings*, Susan Sontag (ensayo y edición), University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1988

¹² Oliva/Monreal [Brecht según Barthes], op. cit., pág. 381.

¹³ B. Brecht, *Collected Plays*, Ralph Manheim/John Willet (edición), Vintage Books, Nueva York, 1972.

¹⁴ Ibid. [dramaturgia no aristotélica]

¹⁵ B. Brecht, *Brecht on Brecht/The Development of an Aesthetic*, Jon Willet (traductor), Hill and Wang, Nueva York, 1984, pág. 37.

¹⁶ Peter Brook, *The Empty Space*, Atheneum, Nueva York, 1968.

¹⁷ Brook, *The Open Door/Thoughts on Acting and Theatre*, Theatre Communications Books, NY, 1998.

¹⁸ George Banu, "El extranjero o el teatro enriquecido", *El Público* n°90, Madrid, mayo/junio 1992, págs. 127-133.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Irène Sadowska-Guillon, "Testimonio de un ciclo ejemplar"; *El Público* n°88, Madrid, enero/febrero 1992, pág. 130.

²¹ *Ibid.* [proceso de creación en Brook]

²² *Ibid.* [valores humanos en Brook]

²³ Oliva/Monreal [Jarry], *op. cit.*

²⁴ Huxley/Witts [conexiones entre creadores escénicos contemporáneos], *op. cit.*, pág. 215.

²⁵ D. Stevens [Appia], *op. cit.*

²⁶ Oliva/Monreal [Meyerhold], *op. cit.*, pág. 365.

²⁷ B. Brecht, *Collected Plays*, *op. cit.*, págs. 130-131.

ROBERT WILSON Y LA DIRECCIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA

La vida, en el arte, solamente puede expresarse mediante la ausencia de vida, mediante el recurso a la muerte, al vacío, a la ausencia de todo mensaje. Por eso el maniquí, que encarna y transmite un sentimiento de la muerte y de la condición de los muertos, se convierte en un modelo para el actor vivo.¹

Tadeusz Kantor

Creo que pensamos como un control remoto. Una de las primeras piezas que escribí, *A Letter for Queen Victoria*, y algunas otras que hice después, *I Was Sitting On My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating*, tenían mucho que ver con la idea del control remoto. Crecí en un pequeño pueblo de Texas y mi padre nunca nos dejó ver la televisión. Fui a la universidad y al regresar me sorprendió verle frente a la televisión constantemente. Se sentaba con el control remoto y veía todos los canales al mismo tiempo. Veía trozos de programas, lo cual me fascinó. Mis primeras obras se parecían mucho a aquello. Consistían en numerosas piezas pequeñas que debían ser programadas por el espectador, como si estuviera viendo un canal con mil programas y pudiera cambiarlos.²

Robert Wilson

Unas palabras de Robert Lepage, vinculando el teatro con la cercanía a la divinidad, sugirieron el título del libro *In contact with Gods?* (¿En contacto con los dioses?) de María M. Delgado y Paul Heritage. Aquí también recogemos la reflexión del director de vanguardia canadiense como presentación de un análisis de las conexiones entre algunos de los más destacados directores de escena contemporáneos y Robert Wilson. Y añadimos varios nombres más: Beckett y Kantor (visionarios), Fabre (multidisciplinar), Bausch y Forsythe (coreógrafos), Graham y Cunningham (maestros). Todos ellos podrían formar parte del esbozo de un posible mapa de interconexiones entre la obra wilsoniana y la de su entorno escénico.

3.1 Samuel Beckett

En su aparente sencillez la escritura dramática de Samuel Beckett resulta la más innovadora del teatro de nuestro siglo. La lección de Beckett consistió en conciliar la espontaneidad con una cuidada elaboración, al igual que el autor de *Ulises*, James Joyce, con quien Beckett trabajó como secretario. (Su primer trabajo publicado, por petición de Joyce, fue una crítica de *Finnegans's Wake*).

En 1931 Beckett escribió un estudio sobre Proust; después: verso, relatos cortos y novelas, hasta que decidió relajarse en el teatro. Su primera obra, *Esperando a Godot* (1953), se estrenó en un momento favorable hacia piezas no realistas. Fue recibida con gran entusiasmo y se convirtió en la máxima representación del teatro del absurdo. En ella Vladimir y Estragón esperan a un tal Godot, que nunca llega; mientras, hablan de todo: el tiempo, los zapatos, la Biblia... En *Final de partida* (1957) presenta a un padre paralítico y ciego, un hijo que puede andar pero no puede sentarse, dos lisiados sin piernas metidos en cubos de basura: en apariencia no pasa nada: "El final está en el principio y, sin embargo, uno sigue, se continúa", dice el padre. En *La última cinta* (1959) el viejo Krapp, sordo y reumático, dialoga con un magnetófono en el que escucha grabaciones de juventud. En *Días felices* (1961) no hay referencias de lugar ni tiempo: una mujer se hunde en un montículo de tierra.

La significación en Beckett parece proceder de la sencillez de los elementos escénicos, la luz semiapagada, los seres limitados en sus atribuciones.... Se trata de un "teatro de la descomposición, de la imposible comunicación; más que el de Sartre o Camus, éste fue el verdadero teatro existencialista".³ De hecho el existencialismo, la alegoría cristiana y el nihilismo se han empleado con frecuencia para describir la obra beckettiana. Y en este contexto se entienden las claves de Beckett, expuestas de la siguiente forma:

Frente a los grupos y ritos revolucionarios propios del teatro del siglo XX, Beckett opone las notaciones mínimas, precisas, para expresar la degradación. Estos

personajes, al borde de la desesperación los unos, del no-ser los otros, constituyen para quien sepa decodificarlos sentimentalmente un grito de tanta o mayor violencia que el de las manifestaciones épicas [de Brecht] o el de las resurrecciones [de Artaud]. El humor, la ironía de Beckett, son de una intensa, deconsolada melancolía, y de una gran tensión dramática: la tensión de lo no dicho, pues en estas obras cuenta, tanto o más que lo que vemos y oímos, el silencio y la estupefacción que provocan e imponen. Beckett nos acerca al teatro de la mudez, al límite de la representación.⁴

El trabajo de Beckett está repleto de poderosas imágenes, a menudo inmóviles. De hecho, experimentó una progresión de creciente minimalismo. *Acts Without Words* carecía de lenguaje verbal, sólo había sonidos y un monitor de televisión en el que los actores se movían en torno a un diagrama en el suelo; planteaba así la cuestión de hasta dónde llega el drama: cuándo se convierte en danza o mimo. También en la oscuridad beckettiana tiene cabida el humor: existe una auténtica fascinación por los *clowns*. No en vano se han comparado las rutinas cómicas de Didí y Gogó de *Esperando a Godot* con las de Laurel y Hardy. (Beckett realizó su única película, *Film*, en 1965 con Buster Keaton).

Las imágenes inmóviles, la tendencia minimalista, el uso del lenguaje del cuerpo, la relación entre la opacidad y el humor (la clase de humor) tienden un puente entre Beckett y Wilson. Ambos, además, con una tozudez que los distingue del resto de creadores-directores de la escena contemporánea, se niegan a explicar su obra: "Quería decir lo que dije" (*I meant what I said*), decía Beckett. Exactamente lo que dice Wilson. En 1969, año en que Beckett recibió el premio Nobel de literatura, se estrenaron en Nueva York dos obras: *Breath* y *Deafman Gance*. *Breath* es la farsa más breve de Beckett, en cinco actos, sin actores, con una duración de treinta segundos. Se alza el telón, aparece un descampado de basuras, se oye a un recién nacido, después una respiración humana, aumenta el ritmo de la luz, después una expiración humana, nuevo vagido, silencio, oscuridad y telón. *Deafman Gance* es una de las obras paradigmáticas de Robert Wilson: una mujer vestida de negro le da un vaso de leche a un niño, cuando termina la mujer deja el vaso sobre una mesa, limpia un cuchillo, apuñala al niño, y vuelve a limpiar el cuchillo.

3.2 Tadeusz Kantor

El teatro de Tadeusz Kantor supone una de las obras de arte fundamentales del siglo XX. Kantor (1915-1991) nació en Wielopole, Polonia. Se trasladó a Tarnov a estudiar pintura, donde también aprendió escenografía con Karol Frycz, discípulo de Gordon Craig. Descubre la vanguardia de los años veinte: Tairov, Meyerhold, la Bauhaus, Piscator, Moholy-Nagy, Schlemmer; y también: el simbolismo de Maeterlink, el mundo fantástico de E.T.A. Hoffmann, la tortura de Kafka y, en su país, Wyspiński. En 1943, durante la ocupación nazi, Kantor crea

el Teatro Clandestino Experimental donde usaba los elementos que luego representarían su trabajo: barro, polvo, cañón, cajas polvorientas, bancos de madera... Entre 1945 y 1955 se dedica a la pintura y trabaja como escenógrafo profesional. En 1948 y 1968 será destituido de sendos puestos de profesor en la Escuela de Bellas Artes. Y en 1955 funda el Cricot 2 e inicia la publicación de sus manifiestos teatrales.

En el Festival de Nancy de 1971 surgieron dos grandes personalidades del teatro contemporáneo: Tadeusz Kantor, con *La gallina cuántica* de Witkiewicz, y Robert Wilson con *La mirada del sordo*. Acerca de la presencia del director polaco en el festival francés, el periodista teatral Moisés Pérez Coterillo escribe:

Su radical novedad, la violencia de sus imágenes, rompieron los esquemas y obligaron a desenterrar los viejos y despreciados términos de la vanguardia. [...] El teatro de Kantor se reclamaba heredero y sucesor de la gran revolución del arte, ocurrida a comienzos de nuestro siglo. [...] Una pasión insobornable, una lucidez de visionario y un permanente reto que le hacían abandonar por sistema los senderos trillados por la rutina, marcaron un largo proceso que se resistió siempre a la domesticación y al entronizamiento oficial.⁵

Visión, rebeldía, entereza. Descripción de Kantor que podría trasladarse a Wilson. También ambos usan imágenes de sus obras anteriores que articulan su universo personal. Hablando acerca de su montaje *No volveré jamás* Kantor lo explicaba así: "Utilizo los hechos del pasado para crear algo nuevo, aunque tampoco deseo crear algo totalmente nuevo con cada espectáculo. En mi caso, los personajes, las acciones, son las mismas, como en la *commedia dell'arte*".⁶ Una aproximación que comparte Wilson. Es como si ambos directores siempre estuvieran creando la misma obra. Retocando, matizando, alterando. Una y otra vez. Da la impresión de que su trabajo teatral se basa en unos elementos más o menos numerosos, pero sin duda de una enorme riqueza. Elementos, rasgos y formas que se repiten a través de los años. Tanto Wilson como Kantor son inventores de un vocabulario, un lenguaje particular: único. En palabras de Kantor:

El artista que ha creado una visión del teatro querría, sin duda, que éste tuviera continuación. Pero eso es imposible en el teatro, pues el teatro pierde su capacidad de actuar, de incidir tras la desaparición del artista. [...] Sólo así pueden los demás sacar provecho del accionar del artista. La Cricoteka debe servir de base para que las generaciones siguientes puedan llegar a conocer lo que yo he hecho y a partir de ahí hacer lo que quieran con lo que les dejo. Para mí el testamento interesa sólo cuando se trata de un testamento vivo. Únicamente así la muerte no es estéril.⁷

Este fragmento revela más similitudes. La continuidad es evidente en la obra de un artista como Wilson que no ha renunciado a principios esenciales de su estilo,

originado a finales de los años sesenta, y que resulta hoy reconocible de forma diáfana. La Cricoteka de Wilson es, más que la Byrd Hoffman Foundation, el Watermill Center, el espacio construido cerca de Nueva York (en los Hamptons, Long Island) donde se promueve el intercambio artístico tanto como la “puesta en acción” del artista. Y, por último, el deseo de un “fin no estéril” presente, por ejemplo, en la constatación del principio —es decir: del origen— a través de lo surreal, lo primitivo, lo infantil...

Confiesa Kantor: “Lo que yo rechazo del testamento es su identificación con la vejez. Siento que aún soy un muchacho. Esta es la época de la juventud. Es necesario unir a la palabra testamento la palabra amor”. Mirada del joven-niño que jamás pierde —en muchas ocasiones sólo en apariencia— el serio y denso Wilson. Juventud, amor: delirio de carnaval. Tentación del espíritu libre, por tanto, que trata de escapar del control de la razón. Sobre la obra de Kantor *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (Hoy es mi cumpleaños) una de las mayores figuras de la crítica francesa, Georges Banu, comentaba: “Hay en la obra completa de Kantor un gesto automático, desvergonzado, aparentemente autónomo del dictado de su autor”.⁸ Automatismo que sugiere, en el plano del sentido, inconsciencia. Escritura automática de sueños, pensamientos, ideas, impresiones, sensaciones... ¿Qué significado tiene la pezuña gigante de gato en *The Life and Times of Joseph Stalin* (La vida y tiempos de Joseph Stalin, 1973) o la cabeza de jirafa en *Four Saints in Three Acts* (Cuatro santos en tres actos, 1997)? Sin duda, no existe ninguna clase de vergüenza estética de crear estos descomunales elementos de *atrezzo* teatral que sólo aparecen varios segundos en escena. Y tampoco resultaría esclarecedor preguntar por su significado a su autor: no sabría qué decir. “No tiene ningún sentido”, suele responder Wilson. O bien: “No lo sé”.

En el plano de la forma, el automatismo también sugiere una tendencia antinaturalista. Por ello se encuentra tan adherido al estilo Wilson alcanzando elementos escénicos como la música, el diseño sonoro, la iluminación o incluso el ritmo y el tempo de sus obras. Desde la música repetitiva —automática— de Philip Glass en *Einstein on the Beach* (1976) hasta los movimientos militares —automáticos— de los soldados en la escena de la ejecución de la familia del zar de Rusia en *Death Destruction & Detroit III* (1999). Banu también apunta que la obra de Kantor “se vuelve exenta del artista para discurrir por una galería de arte”, territorio propio de Wilson. Incluso sus obras de teatro son descritas a menudo como pinturas. Como obras para ser contempladas, vistas desde la perspectiva del espectador de una pieza visual, plástica o escultórica. El crítico Eduardo Haro Tecglen titulaba así su reseña de *Don Juan último* (1992): “Pintura, poesía, ambigüedad”.

“No importa la gracia y la armonía de las figuras de cuadro viviente, los colores y las luces, los objetos fetichistas, la proyección innecesaria; pinturas y esculturas

tienen su arte propio, y no es éste, aunque se complazca en él la vista”,⁹ escribe Haro Tecglen. (Quedaba así destruida la validez de los montajes multimedia, de las corrientes escénicas de vanguardia, del teatro-danza, de los experimentos biomecánicos de Meyerhold, de los esfuerzos aglutinadores de los movimientos artísticos de principios de siglo..., hasta llegar a la amplia visión del Renacimiento, el concepto de obra total de Wagner y la visión universal, amplia, del arte griego. Por ejemplo. Se trata de una crítica teatral —que prevalece en España— anclada en el naturalismo del siglo XIX).

Ni Kantor ni Wilson hubieran existido de haber tenido alguna repercusión sobre su trabajo comentarios de esta clase. Ambos directores lograron imponer su personalidad creativa al margen de tendencias, modas y críticas. Personalidad que en ambos casos es tan marcada, tan extrema, que incluso se manifiesta a través de la presencia física del autor dentro de la obra. En referencia a *No volveré jamás* —una obra que también sugiere pulsiones comunes con la obra wilsoniana—, Pérez Coterillo señala:

El propio Kantor sometió en muchas ocasiones su obra a este punto de contemplación, pero el que iba a ser su postrer espectáculo daba, si cabe, una vuelta de tuerca más a la presencia del director sobre la escena, haciendo que uno de los personajes fuera su autoretrato, copiara y contradijera sus gestos nerviosos, plagiera su fiebre, su indignación real o ficticia. Nunca en un espectáculo de Cricot 2 la presencia de Kantor iba a ser tan evidente.¹⁰

3.3 Giorgio Strehler, Peter Stein, Andrzej Wajda, Patrice Chéreau

Considerado por Brecht como el natural sucesor de su trabajo, Giorgio Strehler es una de las figuras centrales del arte italiano del siglo XX. Nacido en 1921, crea junto a Pablo Grassi el Piccolo Teatro de Milán en 1947. Desde entonces y hasta su fallecimiento en 1997, se centra en la dirección de obras de Shakespeare, Goldoni, Chéjov y Pirandello. Sus montajes, en base a una exhaustiva investigación documental y prolongados ensayos, han puesto de manifiesto los elementos esenciales del teatro europeo.

El análisis objetivo de la realidad social —brechtiano— no interesa a Robert Wilson. Ni el estilo de interpretación propio de la escuela naturalista, aunque en Strehler aparece tamizado por el lirismo del teatro italiano. En cambio, para empezar, Wilson tal vez no hubiera tenido lugar en Europa —su área habitual de trabajo— si Strehler no hubiera fundado el Théâtre de l'Europe (en 1986), subvencionado por el Consejo de la Comunidad europea y el gobierno francés. Es decir, si no hubiera impulsado el desarrollo del teatro europeo.

Por otra parte, la fluidez de lo histórico y lo contemporáneo así como la relación entre tradición y transformación se establecieron en el centro de la producción

de Strehler durante varias décadas. En los años ochenta dirigió una serie de obras dedicadas al poder de la ilusión. Y a principios de los noventa acometió el que sería su testamento escénico: *Fausto*. Este clásico del humanismo europeo sirvió a Strehler para elaborar un discurso acerca de la “deplorable tierra baldía de la cultura contemporánea de los medios de comunicación”.¹¹ Claves también en el teatro de Wilson: visión que conecta el pasado y la actualidad, teatro dentro del teatro en forma de imagería escénica y rechazo de los usos actuales de la tecnología de la comunicación.

Michael Coveney lo definió así: “Strehler representa la gran tradición cultural de posguerra de Brecht, Jean Vilar y el Festival de Edimburgo. Representa la corriente humanista del pensamiento europeo, desafiando las tendencias críticas locales, que definen el arte como Schwarzenegger y culebrones de televisión”. El director de teatro, según Strehler:

Creo que un director debe tener la experiencia de ser actor. Diría incluso: de ser un buen actor. [...] Debe tener la habilidad de comunicar, de ofrecer una crítica pertinente, de presentar una amplia y rica cultura, no sólo literaria. Por ejemplo, creo que es esencial poseer una auténtica sensibilidad musical. Ni me gustan ni confío en los directores “literarios” ni en aquellos cuya principal preocupación es lo “visual”. Pienso que es necesario una cierta capacidad mental dialéctica, la capacidad para ver las cosas a través de distintos puntos de vista, la habilidad de trabajar de forma colectiva con actores, diseñadores, músicos... Amo el “teatro que se hace” no el “teatro del cual se habla”. Veo el escenario como el espacio de la verdad, donde descubrimos nuestra verdad, la verdad de otros y del texto, que es el motor de todas las obras que dirijo. La búsqueda de la verdad del texto y de la tarea del arte dramático son las funciones del director de escena.¹²

Stehler reconoce como referencias a Jacques Copeau, Louis Jouvet, Brecht y “la sombra” de Stanislavski —y su alumno más aventajado: Vajtangov—. Otros directores sobresalientes de Europa se encuentran en la esfera de estas influencias desde perspectivas diferentes: en Rusia Lev Dodin al frente del Teatro de Maly de San Petersburgo, en el Reino Unido el director de teatro, ópera y televisión Jonathan Miller, Declan Donnellan (director) y Nick Ormerond (diseñador) de Cheek by Jowl, y el rumano Ion Caramitru.

El predominante interés por lo visual, el omnipresente papel del director en la obra, y el concepto de *work in progress*, son tres claves en el trabajo de Wilson contrarias a las ideas de Strehler. El director italiano concedía una importancia fundamental al texto y los actores, odiaba el hecho de que el público vaya a ver el montaje específico de un director —en vez de a los actores o la obra— y jamás modificaba una producción una vez terminada.

Para Brian McMaster, director del Festival de Edimburgo, Peter Stein es el mejor director del mundo.¹³ En los años sesenta y setenta realizó un teatro político y

defendió la creación colectiva. Mientras que en los noventa se prodigó en el montaje de los clásicos en producciones de alto nivel donde ha mostrado su enorme capacidad como director de actores. Stein participó en la fundación en 1970 de la Schaubühne am Halleschen Ufer como proyecto de teatro colectivo organizado en torno a un modelo socialista democrático. (En 1985 abandonó la Schaubühne y a principios de los noventa se encargó de la dirección teatral del Festival de Salzburgo). La Schaubühne en Berlín, junto al teatro MC93 de Bobigny en París, es una de las casas de Robert Wilson en Europa.

Si bien la visión del teatro europeo de Giorgio Strehler —hecha realidad, de alguna manera, a través del Théâtre de l'Europe de París— ha favorecido la participación de un creador foráneo como Wilson en la escena europea, Stein ha supuesto un enorme impulso de esta concepción integradora en Alemania. Además, existen otras claves que explican la presencia constante de Wilson en teatros como el Thalia Theater y la Schaubühne.

Stein ha explicado que los alemanes sienten una vinculación muy especial con Shakespeare. “Hemos inventado nuestro propio Shakespeare”, afirma, incorporando una traducción particular del mismo dentro de la tradición clásica. Se cuentan más de veinte traducciones diferentes de la obra de Shakespeare, y es tanto el autor más representado como el que atrae a un número mayor de público. (Después: Brecht). Durante el siglo XVII, cuando se cerraron los teatros británicos, muchas compañías se desplazaron a Alemania, donde su influencia fue mayor que en Francia o en Italia. Más tarde, el famoso *Sturm und Drang* —entre los siglos XVII y XVIII— supuso la única revolución que la burguesía alemana estuvo dispuesta a asumir: la revolución de la mente. (No se logró el desarrollo político francés). Y fue Shakespeare una de las referencias esenciales de este movimiento artístico, como bien queda reflejado en la propaganda estética que Goethe realizó del autor británico.

Otro factor a tener en cuenta para valorar la percepción alemana con respecto a la sensibilidad anglosajona —a la que pertenece Wilson— es la progresiva apertura cultural del país germano. Como también explica Stein, una de las mayores diferencias entre las generaciones de espectadores de los años treinta y cuarenta y las generaciones de los ochenta y noventa es el contacto con otros países europeos. Después de 1945 Alemania inició un proceso de reorientación que se refleja en las artes escénicas en una recepción de los productos multiculturales y posmodernos de este fin de siglo.¹⁴

La circularidad en escena —concepto relacionado con Peter Brook— se suele expresar en el juego del teatro dentro del teatro. Juego muy empleado en la escena contemporánea. Andrzej Wajda, director de cine (*Cenizas y diamantes*, *El director de orquesta*, *Danton*, *El hombre de mármol*, *El hombre de hierro*) y teatro (*Crimen y castigo*, *Hamlet*, *Wesele...*) llevó esta idea a una ambición

mayor, calderoniana: el mundo dentro del teatro y el teatro como mundo propio. La crítica señaló que Wajda hizo de la obra una fantástica, irónica, intensa, apasionada reflexión de la vida del teatro y del teatro de la vida.

El director polaco se aproxima a Wilson en su interés por la fusión de formas teatrales que proceden de tradiciones culturales diversas. De hecho, se ha apuntado que si algo distingue al *Stary Teatr* es su eclecticismo en el que la mejor tradición del teatro de ideas, del teatro hablado, del teatro occidental, se ha visto siempre puesta al día por un afán de investigación, de búsqueda de las nuevas formas del teatro moderno.

El teatro contemporáneo es, en muchos sentidos, el teatro del cuerpo, porque desde Artaud el actor (el hombre de teatro) desconfía de las palabras vaciadas de tanto hablar de su contenido, de la potencia original del verbo. Fernando de Ita, experto teatral mexicano, declara: "La mayor parte del teatro físico ha terminado por agotar su vocabulario en tan sólo veinticinco años de práctica. En la actualidad los epígonos de Grotowski, las copias, el carbón del *Odin Teatret*, las falsas reproducciones de Pina Bausch, pueblan los escenarios del mundo con la monotonía de un abecedario corporal".¹⁵ (Opinión en las antípodas de lo que aún Wilson defiende de forma radical). En cambio De Ita se muestra más condescendiente en un elemento esencial de la obra wilsoniana: "La energía, la fuerza, la inteligencia, la imaginación del actor contemporáneo se resume en una palabra: organicidad. La equilibrada conjunción del movimiento, la emoción, el entendimiento, la expresión, la proyección, la veracidad, la fluidez del espíritu".

Conjunción, pues, que alcanza polos opuestos de muy diversa índole. También en cuanto a la unión de referencias culturales. Por citar un ejemplo del propio Wajda, en su montaje de *Wesele* de Stanislaw Wyspiński. Coexistían una cultura universal, americanófila, y culturas provincianas, que se expresaban en sus lenguas autóctonas y de las que el montaje es una perfecta ilustración. Como recuerda el crítico francés Didier Méreuze, *Wesele* relataba el encuentro entre los intelectuales y el pueblo a través de las bodas de una campesina y de un poeta; éste no se casa sólo porque la joven le gusta, sino porque considera que el futuro de Polonia pasa por ese campesinado: ella constituye el cuerpo sano de la nación del que debe extraer su fuerza para poder liberarla de la ocupación extranjera.¹⁶ Esa mezcla de la cultura norteamericana y universal es una constante en la obra de Wilson. Y la mejor muestra de ello son las resonancias planetarias de *the CIVIL warS*, la megaópera inconclusa que tomaba como punto de partida la Guerra de Secesión americana.

Al contrario que Wajda, que siempre ha simultaneado teatro y cine, Patrice Chéreau abandona la escena para dedicarse al séptimo arte. Tras montar en los años ochenta las obras de Bernard Marie-Koltès —*Combate de negro y de perros*, *La soledad de los campos de algodón*, *Quai West*, *Roberto Zucco*— dirige

el largometraje *La reina Margot*. Chéreau mostraba un rasgo de proximidad muy distintivo con el director norteamericano en *Les temps et la chambre* de Botho Strauss. Entonces su puesta en escena reveló una gran obra y sobre todo un personaje de enorme estatura poética, equiparable a los grandes mitos femeninos del teatro clásico, interpretado por Anouk Grinberg. Escribe Méreuze:

Una figura universal y singular a la vez, confrontada con una pléyade de personajes de nombres anónimos (El hombre sin reloj, La impaciente, El hombre del abrigo, La mujer sueño, El perfecto desconocido...) que expresa el devenir de un tiempo en el que todo ocurre en un instante en el que se decide todo o nada; revela los males que gangrenan un mundo normalizado y sin alma en la atmósfera opresiva de las sociedades industrializadas. Con sus esperas y sus vacíos, su soledad y su necesidad de aferrarse al otro ante la imposibilidad de amar... Miedos acumulados, frustraciones almacenadas, esperanzas ocultas, desilusiones confesadas, pero también dinero, poder, sexo...¹⁷

Chéreau, cuyo nombre aparece en el Consejo de Dirección del Watermill Center de Wilson, muestra en cambio numerosas diferencias con respecto al director norteamericano. Entre ellas, el origen de su inspiración: la proyección de un mundo interior en el caso de Wilson, frente al encuentro con un autor contemporáneo en el caso de Chéreau:

Lo interesante de montar a un autor contemporáneo es que se puede dialogar con él. Uno no puede consultar el oráculo. No podemos dialogar con Shakespeare o Chéjov, pero sí con Strauss. A pesar de que como Genet, Vinaver o Koltès, responde siempre de forma indirecta a lo que uno le interesa saber. Los autores no hablan, no piensan, no ven igual que un director de escena o un actor, por muchas intuiciones fantásticas que tengan. Encuentro esto fascinante. Bebo, literalmente, sus palabras. El verdadero placer radica en no tener miedo de parecer un idiota al preguntarles: pero aquí, ¿qué ha querido usted decir? [...] Y no tienen ninguna respuesta.¹⁸

3.4 Jorge Lavelli, Alfredo Arias, Lluís Pasqual, Raúl Ruiz Alejandro Quintana, María Irene Fornés, Augusto Boal

Los creadores latinoamericanos han aportado un trabajo estimable a la escena europea: Víctor García, Jérôme Savary, Augusto Boal, Copi, Renzo Casali, Carlos Traffic, César Brie, Cora Herrendorf, Horacio Czertok, Mario Gonzáles, Carlos Cytrinovski, Roberto Villanueva, Antonio Larreta, Jorge Díaz, Héctor Malamud, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Alejandro Quintana, Raúl Ruiz. La visión de estos directores-autores de teatro y cine resulta muy interesante, sobre todo desde el punto de vista de la cultura española (e hispana). Muchos de ellos comparten no sólo edad y espacio común de trabajo, sino también referencias estéticas e intentos similares de experimentación.

El bonaerense Jorge Lavelli se manifiesta de forma contumaz. Tras espectáculos experimentales de Gombrowicz, Arrabal, Handke, Copi y Lorca, y referencias como Ionesco, Cocteau, Artaud y Brecht, ha dirigido en París durante tres décadas. Como Wilson, ha montado en teatro a Chéjov y Shakespeare, y en ópera a Strauss, Bartok, Luigi Nono... Concebir y practicar el teatro como algo antinatural es dedicarse de alguna manera a la ópera. La conversión de Lavelli al teatro lírico no tiene, pues, nada de accidental. Tampoco es una incursión en un terreno extraño: los imperativos que la mayoría de los directores llegados a la ópera a finales de los años sesenta denuncian como una limitación son para Lavelli un estímulo. Explica Lavelli:

La ópera posee una forma casi perfecta, no sólo por la variedad de elementos expresivos que la integran, sino porque el discurso se da a través del esfuerzo de la voz y de la música, que son materiales más puros y abstractos que la palabra. [...] El teatro musical es un recurso expresivo. En mis montajes dramáticos hay una organización musical del texto, que rompe con las normas del psicologismo stanislavskiano. [...] Algunos ven en la ópera las limitaciones del ritmo, de la música, de la duración, que no se dan en el teatro. En el teatro el ritmo de la representación está determinado por el director; en la ópera, por la orquesta.¹⁹

Y como prueba de ello: *Idomeneo*, arrancado de su contexto histórico y proyectado en un espacio metafísico, fue un espectáculo-faro de los años setenta, cuya significación se ha comparado con obras como *Deafman Glance* de Wilson o *La disputa* de Marivaux montada por Chéreau. Lavelli inauguraba una reflexión sobre la dramaturgia y la sensibilidad de las obras de Mozart que marca el inicio de un profundo redescubrimiento del repertorio clásico. En palabras del profesor Alain Satgé, “estas relecturas radicales, que la mayoría de las veces incomodan o escandalizan a los melómanos, se basan siempre en la intuición de lo que se podría llamar el sentido de la música: la audición de la partitura impone la construcción del tiempo y el espacio”.²⁰

Considerado como uno de los directores españoles más sobresalientes del siglo veinte, Lluís Pasqual (Tarragona, 1951) inició su carrera en el teatro independiente catalán. Junto con Pere Planella y Fabià Puigserver fundó el Teatre Lliure en 1976 donde —tras trabajar como asistente de dirección de Adam Hanuszkiewicz en Varsovia y Giorgio Strehler en Milán— realizó las producciones que lo lanzaron a Europa. Pasqual ha dirigido el Centro Dramático Nacional español y la sección escénica de la Bienal de Venecia. Y desde 1990 dirige el Théâtre de l'Europa, en sucesión de Strehler. Algunos de sus creadores invitados han sido los directores Klaus Michael Gruber, Stephane Braunschweig, Patrice Chéreau y Debora Warner, y los autores Botho Strauss, Frank McGuinness, Bernard-Marie Koltès y Alexander Galin.

“Creo en Europa, aunque no creo en un teatro europeo. Cuando estoy en Seúl me siento europeo, pero cuando estoy en Europa no sé lo que soy”,²¹ confiesa Pasqual. Espacio europeo abierto y multicultural donde encaja la obra de Robert Wilson quien, no obstante, está fuera de las referencias de Pasqual. Conectado con poetas como Lorca, Koltès, Genet y Marlowe, Pasqual se siente deudor del teatro polaco y, en sus comienzos, de Ariane Mnouchkine. “De Strehler aprendí a mentir. Aprendí la idea de la ilusión como cualidad artística de la mentira; la idea del ilusionista, el mago, de hacer aparecer lo que no existe, hecho de una forma magistral”. Por otra parte, señala que “en el ciclo de la vida y el universo, Strehler y Brook casi se tocan, a pesar de estar tan alejados”: “De Brook aprendí la simplicidad, la autenticidad, la pureza, donde la tierra es tierra y la madera es madera”. Para Pasqual ambos directores convergen en su ascendencia eslava: “En este sentido son similares: uno desde la ilusión y el puro goce, el otro desde la búsqueda de la verdad de una forma filosófica y metafísica”.

Alfredo Arias (nacido en 1943, dos años antes que Wilson) se instaló en París tres años antes de que *Deafman Glance* convulsionara Nancy en 1972. Su bagaje de referencias revela algunas conexiones de punto de partida: inicios en el teatro independiente, seguidor de Ionesco, Beckett, Bernard Shaw y Tennessee Williams, admirador de Balanchine y Hitchcock. El grupo TSE de Arias fue etiquetado dentro de una vanguardia sofisticada y decadente, en un ambiente teatral sometido a las influencias de mayo del 68, el discurso político y el distanciamiento brechtiano. Como lo expone la crítica Dominique Darzacq: “Se trata de saber quién debe ser el dueño del escenario, decía Stanislavski. Según Gordon Craig, la obra teatral es una administración. Para Meyerhold es una arquitectura. Para Arias es un tejido heterogéneo hecho de decorados, luz y gestos que tienen la misma importancia que las palabras”.²²

Arias considera que los grandes padres del teatro contemporáneo son Brook y Strehler. “Su generación es la de grandes dramaturgos. En cambio, la generación siguiente está formada por directores de escena: Chéreau, Vincent, Vitez...”. En este contexto Wilson pertenece sin duda a la generación de directores-autores. En cuanto al tiempo teatral Arias opina: “Me entristece el intento de aplanarlo todo desde alguna definición esencial del teatro, la pintura o la escultura. [...] No veo por qué ahora para estar al día hay que montar espectáculos de diez horas, ni que esta posibilidad haya de quitarle pertinencia y fuerza a un texto de Beckett que dura dos minutos”. Wilson aquí podría aparecer en una sucinta alusión. Como en la siguiente acotación: “Hay una voluntad muy fuerte de querer modernizarse a toda costa y resulta que mi teatro no es modernista. [...] Se embadurna el espectáculo de pintura, los actores se desnudan, se rompe un coche, se hace el montaje en una plaza de toros o en un matadero, la representación dura diez minutos o veinticuatro horas”. La cuestión es si hay un territorio donde los opuestos se tocan y se complementan en su antítesis.

“Chéreau adopta una nueva perspectiva en su encuentro con Koltès, situándose en una dimensión de contemporaneidad. Vitez y Vincent trabajan dentro de una corriente de tratamiento de grandes textos”,²³ prosigue Arias. Y en cuanto a la dirección operística: “Qué sentido tiene para un director ir a luchar con una cantante para hacerle entender la necesidad escénica de un simple movimiento, esencial para el momento, cuando de todos modos no hay tiempo”. En cambio: “El cine significa el descubrimiento de un arte que me da la posibilidad de mirar dentro de mí mismo”. La ópera y el cine, respectivamente, alejan y separan a Arias y Wilson. Y en algo más el director argentino resulta polémico: “Los directores se han vuelto intermediarios entre la obra y el público. [...] Pienso en Lubitch, Griffith, Houston, Welles: cuando uno ve sus grandes películas no ve la pirueta intelectual de esos directores sobre el tema que han escogido, ve una historia soberbiamente contada”.²⁴

Raúl Ruiz, chileno nacido en 1941 (el año de Wilson y Quintana) era un estudiante de derecho aficionado a la teología que comenzó en el teatro al escribir por una apuesta cien obras dramáticas. Entonces descubrió el cine con De Sica y Rosellini, y desde ahí a París. En cine triunfó en Locarno con *Tres tristes tigres* sobre la novela de Guillermo Cabrera Infante, y en teatro en Aviñón con *La vida es sueño* de Calderón.²⁵ En su libro *Poéticas de cine*, Ruiz afirma que el cine norteamericano tiende a organizar sus temas en torno a conflictos humanos, lo cual ha influido en las formas dramáticas dominantes (en cine y teatro) de todo el mundo. Y sobre todo las premisas de Hollywood responden a la cultura norteamericana donde, según Ruiz, se deben tomar decisiones y actuar de inmediato en función de ellas, lo cual implica conflictos. También los personajes actúan como seguidores de la acción, guiados por un deseo. Y todo ello debe mostrarse de forma realista para ser eficaz. Rasgos que Ruiz ha desarrollado introduciendo matices propios de su visión chilena, hispana, europea (reside en París desde hace muchos años) y universal: intelectual en su trasfondo transgresor, poética en su puesta en escena y su visceralidad dramática.

Wilson encontró en Alemania al chileno Alejandro Quintana. Histórico actor, profesor y director del Berliner Ensemble, Quintana ha enriquecido los recursos expresivos de la escena con nuevos estilos interpretativos por la ligereza lúdica de su estilo y la fantasía e instinto para captar la singularidad de los textos dramáticos, según el crítico Dieter Kranz.²⁶ Por otro lado, “ha sabido combinar los métodos y el estilo del Ensemble, basados en la teoría brechtiana, con su inagotable fantasía, la cual se nutre de forma espléndida de las metáforas, los sentimientos y los hábitos de su tierra. Ha introducido en el Ensemble un realismo poético [...] y posee una extraordinaria sensibilidad lingüística para reproducir los rasgos característicos del alemán”, en palabras del escritor Manfred Werwerth.²⁷ Quintana representa lo que Wilson no es en Alemania, su espacio habitual de trabajo: “Lo fundamental en Brecht es el descubrimiento práctico de la unidad entre el placer creativo individual y la utilidad social. La

columna vertebral de su propuesta es el no estancamiento, la transformación permanente de la sociedad hacia un nivel superior. Es un teatro que promueve el cambio, incita a pensar y repensar”, señala Quintana. Diferencias desde el comienzo. Quintana enumera el siguiente recorrido en su proceso de trabajo: etapa individual, encuentro con el escenógrafo, incorporación del dramaturgo, elección del reparto, ensayos: situaciones análogas, valor narrativo de los arreglos escénicos, actitudes básicas de los personajes, puntos de giro en las acciones y los personajes.²⁸

Se podrían citar dos nombres más de relieve en la escena hispana: María Irene Fornés y Augusto Boal. No presentan muchos puntos de contacto directo con los planteamientos de Robert Wilson. Si bien, Fornés se situaría junto a Lavelli y Ruiz en el grupo de los más próximos; y Boal con Arias y Quintana en el de los más alejados. María Irene Fornés comparte con Wilson una clara pasión experimental. Cubana nacida en 1930, pertenece a la primera generación de autores del *off-off* Broadway. Durante los años sesenta dirigió producciones alternativas, en los setenta destacó como maestra en el Actor's Studio de Lee Strasberg y en los ochenta incluyó en sus montajes de clásicos elementos de artes plásticas, fotografía y cine. Finalista del premio Pulitzer en 1989, Fornés comenzó en el teatro en 1963 para animar a escribir a su compañera de apartamento: Susan Sontag. Amiga y colaboradora de Wilson durante muchos años, Sontag es la autora de *The Lady from the Sea*, con dirección escénica de Wilson, que se estrenó en el Piccolo Teatro de Milán en 1998.

Y en una carrera que se extiende a lo largo de cuarenta años Augusto Boal, en palabras de Richard Schechner, “ha creado el teatro con el que Brecht sólo llegó a soñar”. Como profesor, teórico, director, dramaturgo e innovador teatral, este brasileño nacido en 1939 ha explorado las múltiples y complejas operaciones de las personas como actores y como seres sociales. Su “teatro de la opresión” está en el polo opuesto de los planteamientos de la posmodernidad escénica al uso. Si bien la visión teatral de Boal es multicultural, aglutinadora y avanzada. Recibió la medalla Pablo Picasso de la UNESCO en 1994 en reconocimiento de sus logros en las artes.

3.5 Jean Fabre, Peter Sellars, Robert Lepage

Hay un término que se usa de forma unánime para designar a tres directores contemporáneos: *enfant terrible*. Tal calificativo ha correspondido durante la última década en Bélgica a Jan Fabre, en Estados Unidos a Peter Sellars y en Canadá a Robert Lepage. Tres creadores próximos a Wilson de quienes, por supuesto, el creador del *theatre of images* no se siente tan cercano.

Además de ser el niño terrible del teatro belga, Jan Fabre es el artista del bolígrafo bic —llamado así por su manía de garabatearlo todo de color azul—; autor de más de veinte obras, director de teatro, ópera y ballet. En *Sweet Temptations* —uno de sus montajes que ha llegado a los escenarios españoles—, Fabre se mostraba calculador al milímetro, negándose a introducir en su espectáculo cosas que no le gustan, dejando evolucionar en escena fragmentos del mundo extraídos de la televisión, la calle o la familia. Resulta uno de sus espectáculos más caóticos. “Las cosas más fáciles o más baratas que puedan introducirse en escena. Las tentaciones que asaltan de cuando en cuando al hombre de nuestro tiempo y que éste no se atreve a confesar. Todo ello en un intento de matar el tópico, provocar a través de los excesos una nueva dimensión teatral”,²⁹ reseña la periodista Rosalía Gómez.

La conexión de sus montajes con las artes plásticas, el trabajo coreográfico, la aproximación musical, el tratamiento de los textos..., también: la dilatación del tiempo, la ruptura de estructuras de la semántica teatral convencional, las alusiones al mundo contemporáneo, las propuestas provocadoras..., son comunes a dos directores de la posmodernidad escénica: Fabre y Wilson. En *Sweet Temptations* “las palabras entran en una dimensión secundaria. Locas máquinas tragaperras invaden el escenario adueñándose de él y manipulando a los personajes centrales: sin personalidad, improvisadores, que rompen las estructuras formales de la escena y dan rienda suelta a todos sus impulsos”, según el recuento de Gómez que sitúan a Fabre en algún lugar entre Wilson y Sellars. Y concluye: “El discutido director belga, sabe resolver escenas casi imposibles y dar a cada acción la duración precisa para construir un todo, aunque éste no se presente tan estructurado como en *El poder de las locuras del teatro* (1984) o en otros de los montajes que le han valido un lugar de honor entre los creadores teatrales de la última década”.

Al hablar acerca de algunos de esos montajes —*Les sections dansées, Theater geschrevenmet een Kis een Kater*— Fabre explicaba que su interés experimental respeta a la audiencia. “Es el receptor de mi teatro quien se siente atacado: yo no quiero atacarle”.³⁰ Y desde esa intención ha roto convenciones de la ópera y del ballet, partiendo de modelos clásicos y creando un lenguaje moderno. Actitud que comparte Wilson, ante cuyos montajes tanto la crítica como el público han reaccionado durante años de un modo muy similar a las propuestas de Fabre. Por ejemplo, sobre la obra *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (1991) se destacó la sensibilidad y la elegancia de la obra frente a la frialdad de sus planteamientos estéticos y conceptuales. Puro Wilson.

En Estados Unidos el rebelde se llama Sellars. Nacido en 1957, estudió en Harvard, y se introdujo en el teatro a través de las marionetas. El director Robert Brustein invitó a Peter Sellars en 1981 al American Theatre Repertory. Más tarde Sellars se hizo cargo del Festival de Teatro de Los Ángeles. En la biografía de

Sellars surgen pronto conexiones con Wilson. Una es la similitud en el tándem John Adams-Peter Sellars con el de Philip Glass-Robert Wilson. De ellos, respectivamente, han surgido las muy representativas obras *Nixon in China* (1988) y *Einstein on the Beach* (1976). The Wooster Group, dirigido por Elizabeth LeCompte, puede ser otro punto de unión. Sellars trabajó con LeCompte en un montaje de *La tentación de San Sebastián* (1986) de Gustave Flaubert. Y el trabajo multimedia de esta compañía neoyorkina de vanguardia conecta con el interés por el uso de tecnología audiovisual de Wilson. También, tanto Sellars como Wilson se caracterizan por propuestas escénicas provocadoras, radicales, experimentales. Ambos han destacado en la dirección escénica de óperas clásicas, alterando los cánones tradicionales. De hecho muchos expertos han valorado mejor su contribución a la ópera, donde la necesidad de trabajar dentro de los límites de la música evita que sus montajes adolezcan de los problemas de sus obras de teatro.³¹ En palabras del crítico norteamericano Samuel Lipman:

Para Sellars el objetivo es la relevancia y la inmediatez, al contrario que el director de vanguardia Robert Wilson, quien sacrifica la claridad del significado en favor de la estética, los movimientos hieráticos y la iluminación subyugante. Sellars se dirige a la yugular del público, y a menudo consigue acertar.³²

Robert Lepage, nacido en 1954, declara que su gran referencia artística es Peter Gabriel, a quien vio en un concierto de Genesis cuando tenía diecisiete años. “El rock sinfónico es más teatral que el teatro: esa fue la forma de teatralidad que realmente me sedujo”, declara Lepage. Y en segundo lugar sitúa a Laurie Anderson: “Es una artista muy sensible y una gran *performer*. Traduce información e imitación en una forma de comunión que consiste en compartir, en llamar la atención sobre temas que poca gente tiene en cuenta”. Además: “Por supuesto, me gustan Peter Brook y Robert Wilson. Y admiro a Elizabeth LeCompte: the Wooster Group es la auténtica vanguardia. Hacen verdadero *performance art*. Son los mejores”.

Una generación separa a Wilson de Lepage, pero muchas otras cosas los unen: desde Shakespeare a las tecnologías escénicas. La obra del maestro británico ha sido concebida por numerosos directores como vehículo para mostrar la experiencia del hombre de teatro que se coloca al margen del escenario para contemplar lo que sucede dentro y fuera de la escena. *Hamlet*, por ejemplo, ha sido interpretada por mujeres como Sara Bernhardt, Margarita Xirgu o Nuria Espert. En el montaje de Andrzej Wajda con el Stary Teatr, Teresa Budzisz incorporó al príncipe de Dinamarca. En *Hamlet: a monologue* (1996), Wilson interpreta todos los personajes. Y casi de forma simultánea apareció otro *Hamlet* en forma de monólogo: *Elsinor* de Lepage.

Lepage triunfó como actor en la obra *Needles and Opium* (1995) y en el largometraje *Jesús de Montreal* (1988). Fue miembro del Théâtre Rêpere y en la actualidad dirige la compañía Ex Machina. En España tuvo una gran repercusión *The Dragon's Trilogy* (1987), con música de Robert Caux y temas de Philip Glass y Kurt Weill. Se trataba de una alegoría teatral sobre el origen multiracial de la sociedad canadiense que transcurre entre 1910 y 1985 en un campo de arena y una pequeñísima cabina. La obra —según la información recogida por Fernando de Ita— fue calificada como “un retorno a las fuentes de la belleza”, “cuento del siglo XXI”, “sinfonía teatral en los límites del teatro”. En suma, había nacido “el joven Brook”.³³ Multiculturalismo, vanguardia y visión global, pues, como signos de posmodernidad que comparte Wilson, con quien Lepage muestra más puntos de encuentro: el tratamiento del tiempo escénico, la concepción arquitectónica del espacio y el carácter plástico, pictórico, de sus puestas en escena.

The Dragon's Trilogy cambió de duración (90 minutos, 3 horas, 6 horas...) mostrando una elasticidad de tiempo y espacio de la representación vinculada a la forma y el contenido del espectáculo. Su escritura dramática —basada en escenas autónomas que tienen su propio principio, desarrollo y desenlace— permitía tales cambios. Del mismo modo *The Seven Streams of the River Ota* (1996), en su presentación en el Brooklyn Academy of Music (BAM) de Nueva York, duraba dos tardes. El BAM es la casa en Estados Unidos de las tardes de Wilson desde aquellas primeras piezas de varias horas de duración como *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973). Entonces la prensa local se prodigó en publicar fotografías de los espectadores dormidos en sus butacas.

Peter Marks ha descrito *Geometry of Miracles* (1998), un montaje en torno a la arquitectura de Frank Lloyd Weber, como “el último gran óleo experimental de Lepage en su intento de incorporar su compleja visión estética al mundo de las ideas”.³⁴ No obstante, para este crítico de The New York Times se trataba de un intento “retador intelectualmente con una narrativa carente de forma y de coherencia”, una historia difícil, cerebral, sin personajes definidos.

3.6 Pina Bausch, William Forsythe

Robert Wilson transita el teatro-danza, territorio donde en Europa ha reinado una creadora durante las últimas tres décadas: Pina Bausch. Nacida en 1940, estudió en Nueva York con José Tudor y José Limón, acudió a la Julliard School y entró en la nómina del New American Ballet. Tras formar parte de la compañía de Kurt Jooss, asumió la dirección del Tanztheater de Wuppertal en 1973. En un amplísimo repertorio —con obras como *Le Sacre du printemps* (1975), *Bandoneon* (1980), *Café Müller* (1985)— Bausch ha creado una gran escuela de seguidores en todo el mundo. También de detractores.

“Más de una persona, a la salida del Teatro de la Zarzuela, tenía la sensación de que se le había tomado el pelo”,³⁵ comentaba el crítico de danza Julio Bravo en su reseña de *Tanzabend II* (1992), uno de sus últimos trabajos presentados en España. Entonces en *Tanzabend II* se destacó su enorme talento y su “abanico de recursos” en una “obra salpicada de momentos teatrales de brillantez, donde los intérpretes muestran una madurez y una personalidad extraordinarias”; se echó en falta “ese universo mágico del flamenco, por el que la Bausch confesó un enorme respeto, y que tanto le impresionó”; y se valoraron elementos de una obra “donde caben la ternura, la risa, el absurdo, el humor, la desesperación, la soledad... Sentimientos y sensaciones encadenados de manera magistral, aunque no logren dar al espectáculo una coherencia en su conjunto”.³⁶ La experta en danza Francesca Pedroni explica acerca de Pina Bausch:

La ralentización dinámica de su obra (de influencia wilsoniana) refuerza la intensidad reiterativa de los motivos que, repitiéndose hasta el infinito, provocan en el espectador una reacción física ante la imagen. Lo cotidiano se representa en el escenario en una especie de teatro de la experiencia.³⁷

A partir de ahí abundan las disparidades entre ambos creadores. El neoexpresionismo es en la obra de Bausch lo que la posmodernidad es en la de Wilson: una señal (importante) en un mapa estético más amplio. Los estilos de ambos son inconfundibles, complejos y transgresores. Pina Bausch, en cambio, crea imágenes inolvidables como la larga fila de hombres que con desencantado interés violan a Ana II en *Die sieben Todsünden* (Los siete pecados capitales sobre textos de Brecht y música de Weill); mientras que la imaginería visual de Wilson se queda prendada en la memoria con momentos como cuando los viajeros del tiempo atraviesan el espacio (escénico-real) a lomos de una raspa de pez gigante en *Time Rocker* (sobre textos de Paul Schmidt y música de Lou Reed). “Pina Bausch es demasiado oscura”, comentó Wilson en el taller de *Death Destruction & Detroit III* en 1997.

Un director que bien pudiera ocupar un lugar intermedio entre ambos, William Forsythe, ha sido el coreógrafo de moda en Europa a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Nacido en Nueva York en 1949, desde que fue director de la Compañía de danza de Frankfurt es reconocido en el ámbito internacional como uno de los creadores más significativos de su generación. Un rebelde más. “Su intención es provocar al público”,³⁸ apunta la experta en danza Eva Elisabeth Fischer. Se trataba entonces —finales de los años setenta— de piezas agresivas y estridentes. Poco después, en torno a 1982-83, inició su proyecto estético de desmantelamiento del mito del ballet clásico.

En España se ha destacado el estudio de Forsythe del sonido, el silencio y la luz —*Steptext*, 1985—, el movimiento muy expresivo de sus bailarines —*The Vile Parody of Address*, 1988— y su ensayo de traslación del ballet clásico a la más

rabiosa contemporaneidad —*In the Middle, Somewhat Elevated*, 1988—. Bravo describía así a este coreógrafo: “Creador que ha dotado de un significado nuevo a la danza clásica, que emplea de modo particular, y buscando siempre el porqué a los movimientos, de manera que no queden en meros gestos sin motivo”.³⁹ En *Artifact* (1984) Forsythe mostró un interés especial en una constante de la obra wilsoniana: la luz. (Le preguntaron si había pensado ejercer otra profesión al margen de la de bailarín: “Pensé en la posibilidad de ser diseñador de lámparas”).

LDC (1985) era experimentación pura, *Impressing the Czar* (1989), su obra surrealista por excelencia y *Enemy in the figure* (1989) se inspiraba en la obra del arquitecto norteamericano Daniel Libeskind. Experimentación, surrealismo y arquitectura: puntos de encuentro con Wilson. Además convergen en su visión de la danza. Explica Forsythe: “No me interesa lo que la danza representa, sólo el movimiento, aunque reflexiono sobre el contexto en que se representa la danza”. En el tratamiento del lenguaje: “La palabra es un buen acompañamiento de la danza, como lo es para la música. La palabra tiene ritmo, timbre, color”. Y en la visión de la historia: “La historia es el aire que nos rodea. No es un concepto gramatical. Hay que saber reconocer la propia historia y la historia de la cultura”. Forsythe, como Wilson, aparece en el marco de la posmodernidad escénica. “Realizo un trabajo y después alguien lo califica de posmoderno. Entonces pienso: En el futuro tendré que camuflar mis referencias”.

3.7 Martha Graham

“El lenguaje del cuerpo es el paisaje del alma del hombre”, decía. A pesar de que su nombre se comenzó a establecer cuando ya tenía cuarenta años, terminó convirtiéndose en una de las grandes creadoras del siglo veinte. En el mundo del pensamiento artístico contemporáneo, cuando se emplea la palabra “genio” se suele aplicar a Martha Graham.

Martha Graham (1893-1991) es la figura más influyente de la danza moderna norteamericana. Nacida en Pittsburgh (Pennsylvania) después de recibir entrenamiento de Ruth St. Dennis y Ted Shaw, dirige el departamento de danza de la Eastman School en Rochester (Nueva York), trabaja en producciones de Broadway y presenta su primer recital en 1926. La austeridad de sus diseños de vestuario y puestas en escena, tanto como la angularidad y severidad de sus movimientos causaron un antagonismo inicial que se convirtió poco después en reconocimiento general y motivo de admiración.

A partir de 1934 Graham se prodiga en el uso de música norteamericana (Aaron Copland, William Schuman), y en especial de las piezas de sus principales colaboradores, como Louis Horst. En cuanto al movimiento, se ha dicho que la deliberada simplicidad de Graham captura la esencia de la emoción. En las

coreografías de Martha Graham las dislocaciones en el movimiento del cuerpo transmiten estados de emoción, no sólo describen emociones. Del mismo modo que con frecuencia sus creaciones demandan no sólo una distancia física sino también metafísica con respecto a la audiencia.

Graham solía decir que las “memorias de sangre” de las historias contadas en las tragedias griegas se encuentran en las fibras internas de las personas de ahora; de manera que ella misma trató de identificarlas en su interior y de mostrarlas en el exterior —en ocasiones, con mucho dolor—. Confió en su instinto y en su gusto, los cuales aconsejaban a todo aquel joven bailarín que le preguntaba si debía o no continuar su carrera que la abandonara. Según ella, un bailarín, para serlo, debía guiarse por una especie de ansia irracional (de la que habla en muchas ocasiones Enrik Ibsen).

El enorme repertorio de Graham, que supera las doscientas coreografías, posee un enorme potencial. Su técnica se basa en prácticas dancísticas muy simples, como los movimientos de contracción y relajación, y la figura de espiral. Su vocabulario está repleto de líneas angulares, un sistema de equilibrios y dinámicas, y de abruptas caídas al suelo. Resulta explosivo: los torsos se retuercen y después se distienden; los cuerpos se mueven en el suelo, los bailarines ascienden en espiral desde sus rodillas hasta un punto de exultación. El movimiento va de la pelvis a la cabeza. La contracción espasmódica del diafragma es el látigo del gesto. Da la impresión de que los movimientos no podrían existir de otra forma. Y aunque a Graham no le interesaba que el público entienda todo lo que ve, sí pretendía que lo sintiera todo con intensidad y pasión. La crítica de danza Mary Campbell lo explica así:

Muchas personas sin experiencia en danza ni conocimientos de la tragedia griega, e inconscientes del simbolismo de sus piezas, respondía al odio, la lujuria, la avaricia, el remordimiento, la locura y la venganza que contenían. Después de presenciar un trabajo de Graham basado en mitos griegos, mucha gente quedaba tan impresionada que ni aplaudía, por las verdades psicológicas que habían visto en escena, y que habían quedado escondidas dentro de sí mismos.⁴⁰

Graham rehusó trabajar en el teatro comercial de Broadway, pero se ganaba la vida enseñando. Voraz lectora, en los años cuarenta inicia el estudio del análisis mitológico de Carl Jung, lo cual la ayuda a reforzar el poder que, según ella, se encuentra en la mente. Entonces ensayaba largas horas con su compañía —rompiendo el mandato de los sindicatos de ocho horas diarias—, y diseñaba y confeccionaba el vestuario con sus bailarines, quienes por falta de dinero planchaban sus trajes de seda. Ante todo, Graham se consideraba una bailarina que, cuando crece su compañía, crea coreografías para otras bailarinas, después (a partir de la llegada de Erick Hawkins en 1938) para bailarines, duos y, finalmente, grupos.

Los temas que trata van desde América (*Frontier*, 1935), *Appalachian Spring*, 1944), y pasajes de la Biblia (*Embattled Garden*, 1950) hasta figuras históricas (*Joan of Arc in Seraphic Dialogue*, 1955). Si bien destacan varios *leitmotiv* en toda su producción: las relaciones psicosexuales complejas y envueltas en distintas capas, a partir de dramas inspirados en la mitología griega; así como las situaciones rituales de índole religiosa. Tras la primera visita de Graham al suroeste de Estados Unidos en los años treinta su danza se vio influenciada por los cultos de los indígenas y los hispanos de la región. En *Primitive Mysteries* (1931) —una de las obras maestras de la coreógrafa— cuando Graham representaba a María alcanzaba un nivel que hacía pensar a la audiencia que estaba ante una visión de la madre de Cristo, según el recuento de Campbell. “Algunos dicen que alcanzaba una vibración física de una fuerza directa. Lo que llaman fuego sagrado”, señala la crítica. De hecho el oscuro desconocimiento del subconsciente siempre estuvo presente en sus piezas más profundas.

Repasemos algunos de los títulos de la coreógrafa que se han visto durante las últimas temporadas en Nueva York:⁴¹ *Heretic* (1929) resulta una pieza minimalista por el uso reductivo del movimiento y una concepción vanguardista de la forma. *Satyric Festival Song* (1932) está inspirado en payasos indios. *Nighth Journey* (1937) cuenta el mito griego de la boda de Yocasta y su hijo Edipo, desde el punto de vista de Yocasta y un *flash-back* donde se mezclan pasado, presente y futuro. *Héridiade* (1944) presenta el retrato de una mujer que se mira a sí misma en profundidad. En *Errand into the Maze* (1947) otra mujer se enfrenta al Minotauro del miedo, en una coreografía de imágenes extremas: la bestia salta en torno a la mujer como si fuera su sombra. En *Appalachian Spring* también se usa una imagen remota a partir de algo literal, con modificaciones a través de pasajes abstractos de mimo. *Maple Leaf Rag* (1990), como la pieza mencionada de sesenta años atrás, giraba en torno al rechazo de la sociedad de lo que se sale de sus estándares; en ella aparecen personajes convertidos en auténticos bobos, que se manifiestan en la fina parodia de la coreógrafa.

Ron Potras es el director artístico encargado de mantener vivo el legado de Graham. En este sentido se ha señalado la mayor prueba de profundidad a la hora de representar el trabajo de la coreógrafa por parte de los bailarines más veteranos. La Martha Graham Dance Company realiza temporadas anuales en Nueva York y viaja a diversas ciudades en Estados Unidos y otros países. En los últimos años se han realizado importantes cambios en el reparto y la Martha Graham School constituye uno de sus pilares fundamentales. La crítica Anna Kisselgoff destacaba en *The New York Times* el espléndido trabajo protagonista de Christine Dakin en el solo *Dark Meadow* (1946) y, en cambio, la falta de cohesión entre los bailarines, liderados por Katherine Crockett, Martin Lofsen y Virginie Mécene, en *Acts of Light* (1981).

Como señala el crítico del New York Post Clive Barnes, los *Duets for Martha* han sido empleados por Robert Wilson, Maurice Bejart y Twyla Tharp.⁴² Y otros muchos admiten su influencia e imitan su técnica. Wilson llegó a crear la coreografía *Snow in the Mesa* para la Martha Graham Dance Company. Y suele citar frases de la coreógrafa en sus talleres de producción, conferencias y actos públicos. Tras los rasgos grahamianos antes señalados resultan obvias las similitudes que podemos hallar en el estilo wilsoniano: desde la austeridad en el diseño (más en los objetos y menos en el vestuario) y la severidad de los movimientos (más en los gestos de contraste y menos en cómo fluye el movimiento), hasta la angularidad de las líneas de composición y la esencialidad de las puestas en escena. Las bases psicológicas de Graham y las oscuridades de sus mitologías y sus ritos religiosos no resultan a simple vista tan próximas al interés de Wilson. Por ello es necesario profundizar más en los motores creativos del director, tanto como en sus muestras explícitas de desgarró y misterio para apreciar que aquí también convergen ambos creadores. Graham y Wilson figuran como la pieza central de sus obras, incluso en lo físico: como bailarina y como actor, respectivamente. Los dos desarrollan su visión a partir de la experiencia inmediata, la intuición y la elaboración radical de un alfabeto concreto y complejo, subyugante y emotivo.

3.8 Merce Cunningham

Merce Cunningham es uno de los más importantes innovadores de la danza contemporánea, y ocupa un lugar de honor en los libros de la historia de este arte, junto a nombres como Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey o Alvin Ailey. A él se debe una nueva forma de entender el movimiento y el espacio. Las impresiones, los gestos, las sensaciones, son la base de un trabajo que hace del cuerpo un elemento vivo. Cunningham explica que el fundamento de su danza es el concepto de individuos que se mueven y se reúnen. No se trata ni de héroes ni de emociones, ni de estados de ánimo, sino más bien de individuos.

Cunningham desnuda el movimiento y hace evolucionar a sus bailarines por la escena de una manera casi automática, insensible, como si el cuerpo no fuera más que movimiento en expresión, un objeto en el vacío del espacio. Las músicas minimalistas o el sonido de Cage resultan perfectas para la danza de Cunningham. Como señala Marcia B. Siegel, al igual que su colaborador John Cage, Cunningham presta una atención especial al proceso creativo:

La forma en que se ejecutaban sus coreografías le interesaba especialmente. Da la impresión de que prefería que se prestase más atención a cómo se realiza una secuencia que a su efecto o significado. Sus obras son muy directas; impresionan por su falta de artificio así como por las estructuras preordenadas en tiempo y espacio, y su intensa concentración en hacer real el presente más que en recrear

alguna experiencia del pasado. La metáfora descansa en el propio movimiento y, como tal, en su no comprometedora expresividad. [...]

Lo aleatorio era una de las formas en que Cunningham se situaba en el proceso de creación. Muchas personas consideran erróneamente que una pieza de danza creada por principios aleatorios es improvisada o azarosa. En realidad, lo cierto es lo contrario. [...] El coreógrafo realiza decisiones conscientes acerca del contenido del movimiento, pero la forma en la que se presenta el contenido —duración, velocidad, densidad, orientación espacial, secuencia y en ocasiones el fraseo de los movimientos— se encuentra por completo fuera de su alcance. [...] Algo de lo que Cunningham no habla casi nunca es del tono emocional de sus obras. Si son oscuras [*dark*] o ligeras [*light*] o de la idea general del desarrollo narrativo o de un personaje. Prefiere pensar en la cualidad del movimiento o en el objeto de su exploración.⁴³

A Cunningham le interesa la forma. Admira la realización de una coreografía por encima de su resultado. Y no concibe significación más allá del movimiento: su ejecución, su tono, su cualidad. Perspectiva que recoge Wilson. No en vano Cunningham representa uno de sus referentes principales, con quien comparte otros rasgos claves. Tal es el caso de la influencia oriental en el coreógrafo: Cunningham adoptó el punto de vista anti-egoísta, contemplativo de muchas religiones asiáticas. Y en este sentido en Martha Graham son visibles la predilección por colores, vestuarios, diseños y formas del movimiento exóticos: orientales.⁴⁴ Wilson, adorador de ambos, combina las dos sensibilidades. La generosidad, latente en su visión escénica, y el exotismo, que salta a la vista del espectador, son compatibles en un juego constante de magia y encantamiento, donde el movimiento —la danza— reina sin discusión alguna. Stefan Brecht recuerda en su libro *The Theatre of Visions: Robert Wilson*:

En danza, creadores tan diversos como Jerome Robbins, Merce Cunningham o Yvonne Rainer centran la atención de su trabajo en la presentación formal del movimiento. El foco no es verbal ni pretende especificar la fisicalidad de las personas en un espacio virtual. Simplemente, es más visual. Y ahora se está comenzando a retornar a la distinción de significaciones visuales como un modo —método— primario de comunicación en un contexto donde existen más de una forma o nivel. En este sentido de sobreimposición de correspondencias visuales podemos hablar de realidades multidimensionales.⁴⁵

Considerado como uno de los grandes artistas de todos los tiempos, Cunningham aún se mantiene muy activo. Entre sus últimas creaciones se encuentran: *Pond Way* con música de Brian Eno, y un fondo de Roy Lichtenstein, “añadiendo otro tipo de inmensas posibilidades que se experimentan en el trabajo de Cunningham”; *Ocassion Piece*, donde el coreógrafo baila junto a Mikhail Baryshnikov; *Biped*, una pieza de cuarenta y cinco minutos con música en vivo del compositor británico Gavin Bryars, y escenografía generada por ordenador de Paul Kaiser y Shelley Eshkar; algo que su creador describe como

“complejo”: imágenes de cine se proyectan sobre una pantalla frontal y otra posterior entre las que evolucionan los bailarines.⁴⁶ En *Ocassion Piece* Baryshnikov interpreta un solo con música de John Cage para Marcel Duchamp, con la escenografía original de *Walkaround Time* (1968) del pintor Jasper Johns sobre “Large Glass” de Duchamp. De hecho una de las primeras obras que Baryshnikov dirigió en el American Ballet Theatre fue *Duets* de Cunningham (1980) con música de Cage y decorados de uno de los protegidos de Johns, Mark Lancaster; y unos años después montó *Septet* (1953) para su compañía, White Oak Dance Project. (En el escenario en *Ocassion Piece* también se encuentra el pianista Stephen Drury, experto en música contemporánea).

El entusiasmo de Cunningham por las nuevas tecnologías lo ha llevado a explorar en el área del vídeo y el cine junto a Charles Atlas y Elliot Kaplan. Y trabaja con el programa de ordenador Life Forms, el cual ha empleado para crear las coreografías de sus danzas desde 1991. “Algún día enviaré mis coreografías por e-mail o mandaré un vídeo porque la tecnología ha avanzado hacia el futuro a mucha velocidad”, ha comentado Cunningham a Dance Magazine. Desde la pieza *Summerspace* (1958) existe este interés experimental en su obra. En aquella ocasión el artista plástico Robert Rauschenberg creó un vestuario impresionista como contrapunto de un fondo luminoso: “Quise trabajar con los bailarines y los movimientos como si fueran elementos camuflados. Si se mueven, se les puede ver; pero si permanecen quietos, no se les ve”,⁴⁷ ha explicado Rauschenberg.

Estos nombres en torno a Cunningham, desde Duchamp hasta Cage, refuerzan las líneas de conexiones que hemos trazado en la presente tesis entre determinadas tendencias artísticas y creadores contemporáneos y Robert Wilson. La referencia expresa de éste a Cunningham y sus colaboradores destaca además el intento de mantener una actitud, una estado mental. En palabras de Wilson: “En las coreografías de Cunningham vi una lógica que conozco, un mundo que entiendo, en el que puedo realizar mi trabajo”.⁴⁸

En España se vieron las piezas *August Pace* (1990) con música de Michael Pugliese, *Inventions* (1990) y *Beach Birds* (1991) sobre partituras de John Cage, *Trackers* (1992) de Emmanuel Dimas de Melo Pimenta y *Neighbours* (1992) con música de Takehisa Kosugi. Piezas descritas como “frías coreografías de laboratorio que decepcionaron y aburrieron al público de Madrid”,⁴⁹ donde Cunningham parece ser idolatrado por su significación en la historia de la danza contemporánea: por lo que fue más que por lo que es. (El maestro aún acostumbra a actuar en sus funciones).

Junto a Graham y Cunningham, otras dos grandes referencias para Wilson son George Balanchine y Jerome Robbins. El georgiano Balanchine (fallecido en 1983) se forma en la escuela de San Petersburgo. Pasa después procesos experimentales poco conocidos pero de gran importancia dentro de la

vanguardia del ballet de nuestro tiempo, desde *La Chatte*, junto a Naum Gabo y Antoine Pevsner hasta los *Ballets 1933*. En Nueva York encuentra la vitalidad para seguir experimentando, al tiempo que reflexiona sobre el futuro de la danza académica. Hasta su muerte crea para el New York City Ballet (fundado en 1936) alrededor de doscientas obras. Eje central del nuevo ballet americano, todos los coreógrafos posteriores han sentido de algún modo su influencia. Sus presupuestos estéticos avanzaron hacia una pureza de líneas, una aparente sencillez racionalista que abandonó los elementos externos de la danza misma, vestuarios muy simples o neutros, además de un toque *pop* en el buen sentido del término. En definitiva, creó la estética neoclásica en los años cincuenta, en colaboración con Stravinski.⁵⁰ Los ballets de Jerome Robbins (1918-1998) han sido muy celebrados por su teatralidad y por la conjunción entre movimiento y música. Tras bailar en Broadway en los años cuarenta, Robbins logró gran reconocimiento con sus coreografías para el American Ballet Theatre y el New York City Ballet, donde trabajó como director artístico asociado (1949-1963) y maestro de ballet (1969-1983).

¹ Kantor en Pérez Coterillo, "Tadeusz Kantor", op. cit. pág. 160.

² Wilson, "Danton's", op. cit., pág. 175.

³ T.R. Griffiths/C. Wodds [definición del teatro de Beckett], op. cit., pág. 25.

⁴ Oliva/Monreal [claves del teatro de Beckett], op. cit., págs. 393-395.

⁵ Pérez Coterillo, "Tadeusz Kantor", op. cit., págs.157-158.

⁶ Kantor en Pérez Coterillo, "Tadeusz Kantor", op. cit.

⁷ Ibid. [Kantor]

⁸ George Banu, "Un testamento vivo es un acto de amor" [Última entrevista de Tadeusz Kantor], El Público nº83, Madrid, marzo/abril 1991, pág. 127.

⁹ Eduardo Haro Tecglen, "Pintura, poesía, ambigüedad", El País, Madrid, 28 septiembre 1992.

¹⁰ Pérez Coterillo, "Cricot 2 sin Tadeusz Kantor", El Público nº83, Madrid, marzo/abril 1991, pág. 126.

¹¹ Delgado/Heritage, "Giorgio Strehler", op. cit., págs. 161-163.

¹² Michael Coveney, "An Island Fress from Arnie's Grip", Observer Review nº8, enero 1995, pág. 5.

¹³ Cita recogida en The Guardian, 2 abril 1992, pág. 6, en Delgado/Heritage, "Peter Stein", op. cit., pág. 240.

¹⁴ Delgado/Heritage, "Peter Stein", op. cit., págs. 248-250.

-
- ¹⁵ Fernando de Ita, "Wajda, actores como dioses", El Público nº77, Madrid, marzo/abril 1990, págs. 32-33.
- ¹⁶ Didier Méreuze, "Wesele es una referencia para todo el teatro polaco", El Público nº90, Madrid, mayo/junio 1992, págs. 107-110.
- ¹⁷ Méreuze, "Un director es como un asno: sólo conoce un camino", El Público nº88, Madrid, enero/febrero 1992, págs. 97-99.
- ¹⁸ Ibid. [dramaturgia según Chéreau]
- ¹⁹ Carlos Espinosa, "Jorge Lavelli: la libertad de escribir en el espacio", El Público nº54/Cuaderno 31: *Directores iberoamericanos en Europa*, Madrid, marzo 1988, págs. 27-34.
- ²⁰ Alain Satgé, "Vida y muerte de la representación", El Público nº54/Cuaderno 31, op. cit., págs. 36-43.
- ²¹ Delgado/Heritage, "Lluís Pasqual", op. cit., pág. 211-215.
- ²² Dominique Darzacq, "Un arte de la sensibilidad", El Público nº54/Cuaderno 31, op. cit., págs. 16-23.
- ²³ Jacinto Soriano, "Alfredo Arias, memoria nostálgica y cruel", El Público nº77, Madrid, marzo/abril 1990, págs. 21-25.
- ²⁴ Espinosa, "Alfredo Arias: La carne del teatro son las lágrimas, la risa, la emoción", op. cit., págs. 7-16.
- ²⁵ Soriano, "Raúl Ruiz: la lógica de los sueños", op. cit., págs. 67-70. Carlos Espinosa, "Un riguroso ceremonial barroco", op. cit., págs. 71-72.
- ²⁶ Dieter Kranz, "Un chileno en el Berliner", op. cit., págs. 55-62.
- ²⁷ Manfred Werwerth, "El realismo poético de Quintana", op. cit., pág. 63.
- ²⁸ Espinosa, "Quintana: una forma privilegiada de dialogar", op. cit., pág. 59.
- ²⁹ Rosalía Gómez, "Un estupendo sabor de boca", El Público nº93, Madrid, noviembre/diciembre 1992, págs. 78-81.
- ³⁰ Carolyn Derycke/Michel Uytterhoeven, "Jan Fabre o una mentira llamada imaginación", El Público nº82, Madrid, enero/febrero 1991, págs. 174-176.
- ³¹ Delgado/Heritage, "Peter Sellars", págs. 220-238.
- ³² Samuel Lipman, "Sellars Trumps Mozart", New Criterion nº9, abril 1995 en Delgado/Heritage, "Peter Sellars", pág. 223.
- ³³ Fernando de Ita, "Un teatro de hallazgos, no de ocurrencias", El Público nº81, Madrid, noviembre/diciembre 1990, págs. 108-110.

-
- ³⁴ Peter Marks, "The Muse and Architect as One, Propagating Immortal forms", The New York Times, Nueva York, 23 abril 1998.
- ³⁵ Julio Bravo, "Estrellas sin brillo", El Público n°88, Madrid, enero/febrero 1992, pág. 143.
- ³⁶ Santiago Fondevila, "El sur sedujo a Pina Bausch", El Público n°79, Madrid, julio/agosto 1990, págs. 106-107.
- ³⁷ Francesca Pedroni, "El territorio del teatro-danza", El Público n°76, Madrid, enero/febrero 1990, pág. 79.
- ³⁸ Eva Elisabeth Fischer, "William Forsythe", El Público n°76, Madrid, enero/febrero 1990, págs. 62-65.
- ³⁹ J. Bravo, "Estrellas sin brillo", op. cit., pág. 143.
- ⁴⁰ Mary Campbell, "An American Original", Dance Magazine, Nueva York, 19 marzo 99.
- ⁴¹ Anna Kisselgoff, "Discovering Sex and Spiritual Rebirth", "Veterans and Fledglings Honor Graham's Ethos" (15-2-99), "Tasty Graham Spiced by Self Parody" (6-2-99), The New York Times, Nueva York.
- ⁴² Clive Barnes, "Martha: Alarms, Excursions, Hopes", Dance Magazine, Nueva York, 19 abril 99.
- ⁴³ Marcia B. Siegel, *The Shapes of Change. Images of American Dance*, University of California Press, Berkeley, 1985, págs. 293-294.
- ⁴⁴ Ibid. [Graham], pág. 324.
- ⁴⁵ S. Brecht, op. cit., pág. 421.
- ⁴⁶ Ann Murphy, "Cunningham and Morris world premieres in Berkeley", Dance Magazine, 19 marzo 1999.
- ⁴⁷ Robert Tracy, "A summer space for Merce", Dance Magazine, 19 julio 99.
- ⁴⁸ Wilson en el taller de *Death Destruction & Detroit*, Watermill Center, Nueva York, 1997.
- ⁴⁹ Bravo, op. cit., págs. 138-143.
- ⁵⁰ Roger Salas, "El estilo Balanchine", El País, 13 agosto 1994.

CLAVES ESTÉTICAS DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

Hay silencios. Y las palabras los fabrican y ayudan a fabricarlos.¹

John Cage

Pienso que mi preocupación es la forma. Diseño una silla con tanta atención como creo una obra de teatro. Todos los detalles tienen que ver con la forma, la línea, el tiempo y el espacio.²

Mi trabajo es un teatro formal. No estoy interesado en el naturalismo. Odio el naturalismo. Actuar de forma natural es una mentira. Podemos ser más honestos diciendo que algo es artificial. El formalismo significa distancia con respecto a lo que se está diciendo o haciendo. En la distancia se muestra más respeto por la audiencia. Prefiero no imponer una interpretación, dejar que el público entre en escena a su antojo, por sí mismo. Debemos hacer sugerencias; pero no insistir. Creo que lo que vemos es lo que vemos, y lo que oímos es lo que oímos, y a menudo en teatro me resulta difícil realizar ambas cosas de forma simultánea. Lo que he tratado de hacer en teatro es crear un espacio donde el texto puede ser escuchado y donde lo que vemos puede reforzar lo que oímos, pero no siempre tiene que servir o decorar o recalcar lo que escuchamos.³

Robert Wilson

4.1 Experimentación, vanguardia

Formalismo, abstracción, terapia
Teatro-danza, *performance*

El texto “Wilson, Büchner, Danton’s” con motivo del estreno de *Danton’s Death* en Houston comienza así:

Robert Wilson es único: un artista que pinta en el tiempo, empleando todos los recursos del teatro —luz, sonido, escenografía, interpretación, coreografía, texto, vestuario, objetos— para penetrar nuestro subconsciente con imaginería. No se trata de la dramaturgia de causa y efecto del teatro naturalista. No es teatro psicológico. Es, como él mismo dice a menudo, un teatro experimental, que ofrece al espectador un espacio para que halle sus propias conexiones con la obra.⁴

Las palabras del crítico John Rockwell sirven para matizar esta descripción:

Resulta una cuestión abierta hasta qué punto Wilson, que sólo habla un idioma, ha cambiado su aproximación a las palabras y a la interpretación, y hasta qué punto intelectualiza su concepto de las ideas clásicas que dirige. Prefiere textos cortos, o corta clásicos teatrales de forma radical y los llena de vacíos y gestos, movimiento e imágenes. Y aún es un minimalista en sus diseños y su filosofía de la actuación al crear una fondo neutral contra el que los actores simplemente declaman las palabras, evitando la interpretación teatral tradicional. Hace poco tiempo ha comenzado a emplear un rígido estilo japonés en su lenguaje gestual en lugar del movimiento naturalista y la articulación.⁵

Se ha dicho que la experimentación en Wilson tiene como finalidad devolver la responsabilidad a la audiencia. Antes que ofrecer explicaciones de las cosas, pretende que los espectadores salgan del teatro y se pregunten qué han visto. Su convicción consiste en que la función del director es conducir al público hacia un viaje de descubrimiento, el cual lo inspirará, como pretendía la música de John Cage en los años cincuenta.⁶

En 1959 Brecht consideraba que la experimentación en teatro había seguido dos vías: el entretenimiento y la educación. Dentro de la primera incluía a Antoine, Vajtangov, Meyerhold, Reinhardt, Ojlopkov y las escenas de grupo de Stanislavski y Jesser; dentro de la segunda situaba a Ibsen, Tolstoi, Gorki, Chéjov, Hauptmann, Shaw, Kaiser, O'Neill, Piscator, y su obra *La ópera de tres peniques*. Las innovaciones de todos estos creadores ni se ajustan a las tecnologías de su época ni se difundieron internacionalmente, al menos, como queda claro en el recuento de Brecht, quien destacó a Piscator como el más radical. “Participé en

todos sus experimentos y cada uno de ellos pretendía aumentar el valor educativo del teatro”.⁷

Según explica Brecht, la estética revolucionaria burguesa, creada por figuras de la Ilustración como Diderot y Lessing, define el teatro como un espacio de entretenimiento e instrucción. “Durante la Ilustración, un periodo que vio un enorme resurgimiento del teatro europeo, no existía conflicto entre estas dos cosas”,⁸ prosigue Brecht. El puro entretenimiento, provocado incluso por elementos de la tragedia, también contribuía al conocimiento del público. Años después, la experimentación encuentra otras voces. El videoartista Woody Vasulka sostiene al respecto lo siguiente:

Mientras que la pretensión del modernista ha sido innovar, negar y abolir, el esfuerzo (que se extiende hasta los artistas, críticos y audiencias) para minusvalorar todas las formas del arte tradicional ha estado conducido por el miedo a la epigonía y el conformismo. Tras todas estas incansables pruebas y experimentaciones, la palabra final habría que concedérsela a la aseveración modernista de Luis Buñuel: “Nosotros (los surrealistas) pretendíamos cambiar el mundo y, en cambio —lamentablemente— hemos cambiado el arte”. Como monstruosos e imperdonables puzzles, los excesos de la experimentación se han apilado a las puertas del siglo XXI.⁹

Al igual que Man Ray y Marcel Duchamp, en la nómina referencial, y a la par de Bruce Nauman —quien inició su carrera en 1965—, Robert Wilson ha trabajado en casi todos los medios concebibles dentro de este “imperdonable puzzle”. Junto con Nauman, comparte afinidades con Jasper Johns y Alexander Calder. Además ambos artistas han mostrado un radical compromiso con su obra.¹⁰

Wilson pertenece a una generación de creadores, como el pionero del videoarte Nam June Paik, cuyo trabajo suponía tanto una celebración como una crítica del lenguaje de la televisión. En sus *performances* y sus obras en vídeo abunda la sátira y el deseo de desafiar la convención, rasgos típicos del grupo Fluxus (entre quienes se encontraba Paik y Joseph Beuys, Yoko Ono, La Monte Young, George Brecht y Wolf Vostell).¹¹ Fluxus pretendía “purgar el mundo de enfermedad burguesa, de cultura intelectual, profesional y comercializada”;¹² también “promover una inundación y una marea revolucionaria en el arte, promover el arte vivo, el antiarte, la realidad no artística”. Las referencias de Fluxus eran el dadaísmo, Duchamp y Cage, como señala uno de sus artífices, Ben Vautier. “Con los films de Fluxus es el nihilismo minimalista, neo-dadaísta, hasta rozar el extremo del anticine en su acepción más literal”,¹³ señala Eugeni Bonet. Sigamos en el ámbito del audiovisual.

Entre 1908 y 1924 fue el *film d'art*. Considerado como sucedáneo del teatro, el cine seguía las leyes de la dramaturgia clásica y de la puesta en escena teatral. Entre 1911 y 1924 fue el expresionismo. Vinculado ahora a las artes plásticas, la

última expresión fílmica se hallaba en el equilibrio entre líneas y volúmenes, en la composición arquitectónica (de ahí la primacía de los decorados y la iluminación). Entre 1920 y 1927, con la vanguardia francesa, el cine viene a ser un aspecto de la música por lo que, en su más alto grado, pretende erigirse en sinfonía visual. Mientras tanto, Griffith, Ince, Sennett, Sjöström y Stiller fundaban el arte cinematográfico.¹⁴ Viking Eggeling, uno de los iniciadores del movimiento dadaísta, creó el cine abstracto con *Diagonal Symphonie* (1921). Le siguieron Hans Richter y Walter Rittmann, en la inauguración de la escuela experimental alemana —abstracción y geometrismo—. Entonces Fernand Léger, pintor francés y realizador del *Ballet mécanique* (1924) afirmaba: “El porvenir del cine, como el de la pintura, está en el interés que otorgue a los objetos, a los fragmentos de esos objetos, o a las invenciones puramente fantásticas e imaginativas. El error pictórico es el tema. El error del cine es el guión”.¹⁵

No obstante, el surrealismo supuso el movimiento de mayor impacto en el cine de vanguardia de los años veinte. (Técnicas características del surrealismo fueron la extrapolación del detalle, sustitución, cambio de posición de elementos, descontextualización de la imagen). A partir del manifiesto de André Breton (1924) la escritura psíquica abrió las puertas del celuloide al “humor, el horror, la paradoja, el erotismo, el sueño y la locura”,¹⁶ en palabras del catedrático Román Gubern. No en vano, Buñuel señaló que “el cine es el mecanismo que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño”.¹⁷ El New American Cinema Group, en torno a la revista *Film Culture* fundada en 1960 por Jonas Mekas, aparece en Nueva York como revulsivo *underground*. En la actualidad el impulso renovador y neovanguardista que fraguó la autoría como modernidad cinematográfica ha producido varias generaciones de autores en diversos países. Algunos han pactado con la gran industria, otros se han instalado como valores seguros y admirados (Fellini, Bergman...), otros han sobrevivido gracias al mecenazgo institucional, y otros han sido absorbidos por la televisión o las restantes industrias audiovisuales.¹⁸ Siguiendo la línea descrita de evolución de la imagen experimental, entre los valores seguros y los subvencionados también se encuentra Robert Wilson, a caballo entre las artes audiovisuales y escénicas.

El teatro de vanguardia no se puede definir en función de un estilo, ni de unos rasgos propios, así como tampoco queda delimitado por la intención de innovación ni de provocación. (En este último caso se encuentran desde Alfred Jarry hasta los futuristas, dadaístas y surrealistas). Según Michael Kirby —director, autor y profesor de *performance studies* en la Universidad de Nueva York— la vanguardia comenzó con el simbolismo como un giro hacia dentro, hacia un mundo extraordinario, personal y privado. El teatro simbolista se realizaba en pequeños locales; era distante, estático, empleaba escasa energía y luz suave, y los actores solían actuar tras pantallas (no se movían y hablaban en un monótono). Arte aislado, completo en sí mismo. Un modelo hermético de *performance* vanguardista. El teatro simbolista trataba con frecuencia temas

religiosos: *The Song of Songs* de Roinard y *The Girl With Cut-Off Hands* de Quillard (ambas obras se estrenaron en el Théâtre d'Art de París en 1891).¹⁹ Kirby considera que existen dos tendencias en la vanguardia escénica: por un lado, la vanguardia vinculada al drama, la interpretación expresiva, el significado y el contenido; y la vanguardia vinculada con otras artes (pintura, escultura, poesía, cine) y el formalismo. Y señala a Laurie Anderson y Jon Jesurun.²⁰

En el ámbito de la plástica, la vanguardia empieza siendo experimental, rompe con los esquemas convencionales del arte referencial anterior, sigue derroteros nuevos, diferentes e imprevisibles y consigue (pocas veces, es cierto) resultados (efectos) impactantes. El efectismo parece muchas veces su mayor logro. A saber. Al desligarse de la referencia a un tema concreto, las obras abstractas no son racionalizables y menos aún entendibles si se desconoce su propio código semiológico. "Una mayoría de observadores es capaz de colegir lo que representa y/o lo que significa una pintura o una escultura referencial prevanguardista; pero sólo los que conocen la clave de su lenguaje gráfico pueden hacer suyo el mundo mágico de Miró y deleitarse con él. Sólo los que entienden un idioma pueden disfrutar de su literatura", escribió el espectador de una exposición de Beuys.²¹ A lo que un escritor respondió:

Hasta 1905 más o menos, con la organización de las vanguardias y el bolcheviquismo, al arte le preocupaba decir cosas. Desde entonces a muchos artistas, sin nada que decir, les empezó a interesar únicamente la voz con la que no tenían qué decir, o mejor, más que la voz, el timbre, el color. [...] Fue un momento emocionante: empezaron a valorarse los cuadros en blanco y los pedruscos a los que se llamó escultura, las salas de conciertos se llenaron de ruidos y la literatura se hizo ininteligible. [...] El eco se produce cuando alguien coge y repite el grito. [...] Si gritasen los dos tomos de *El Quijote* a unas montañas, el eco nos respondería sólo la palabra "fin". Cierta arte moderno, amante de los atajos, evita así los dos tomos de todo lo que emprende y empieza siempre por la palabra fin. [...] El solitario no comercia con su soledad, como el verdadero creador no comercia con su obra. Todo lo que sale por un altavoz tiene algo de feria, y en las ferias se miente.²²

Si como se ha dicho la delimitación de las fronteras entre literatura e historia es una prerrogativa de las sociedades abiertas, podríamos entrar aquí en digresiones que conducen a un nuevo foco. Durante la década de los ochenta en Estados Unidos se sustituye la necesidad y la obligación de pensar por el acto sedante de mirar sin interrogantes, con la razón de vacaciones, según Frances Torres, videoartista catalán afincado en Nueva York.

Si aceptamos que las artes son un buen baremo del pulso de una sociedad, en Estados Unidos existe ahora un significativo resurgimiento del arte como lectura crítica del caldo de colectivo social. [...] Un número cada vez mayor de artistas se han involucrado en cuestiones de política sexual, racial, de vivienda y libertad

de expresión en general. [...] La derecha política ha acusado al National Endowments for the Arts de facilitar fondos públicos para la promoción de la pornografía en concreto y del arte de poca calidad en general [...] en un ejercicio de honestidad intelectual que consiste en ignorar que prácticas como el *performance*, el vídeo o la instalación multimedia, todas ellas fundamentalmente americanas, no existirían sin el apoyo del NEA.²³

Durante los años ochenta en Europa la demanda de una política cultural consistente, consecuencia lógica de la demanda de subvención estatal para las artes, confirmaba el poder de las administraciones locales y nacionales sobre la producción y distribución de arte, en la reflexión de la periodista Janny Donker. Sin embargo, ni el gobierno ni el mundo del arte se mostraron capaces de ofrecer las reglas para el uso de este poder en beneficio mutuo del arte y de la sociedad. En ausencia de esto, incluso eslogans oficiales como innovación y experimentación estaban condenados a quedarse en palabras vacías. En relación al teatro, los políticos volvieron, como era casi inevitable, al punto de vista tradicional del arte como una especie de adorno, secundario con respecto a la dura realidad del mundo de hechos y cifras.²⁴

En este contexto se ha desarrollado el espíritu experimental y vanguardista de Robert Wilson. Y de artistas similares. "Kantor llevó su teatro hasta las mismas fuentes donde nace la única, la gran revolución artística de este siglo, la de las vanguardias de los años veinte: el surrealismo, el constructivismo ruso, la Bauhaus, el futurismo, el dadaísmo (Appia, Gordon Craig, Schlemmer, Marcel Duchamp...)",²⁵ ha escrito Pérez Coterillo. En junio de 1959 Eugène Ionesco participó en el encuentro "*Helsinki Debates on the Avant-Garde Theater*" organizado por el International Theatre Institute. En su conferencia se refirió a los movimientos de vanguardia de principios de siglo. La perspectiva acerca de este periodo que muestra Ionesco resulta reveladora:

Al comienzo de este siglo y durante los años veinte en particular se produjo un vasto movimiento de vanguardia universal en todos los dominios de la mente y la actividad humanas. Un derrocamiento de nuestras costumbres mentales. La pintura moderna de Klee a Picasso, de Matisse a Mondrian, del cubismo a la abstracción son expresiones de este derrocamiento: una revolución. Surgió en la música y en el cine y afectó a la arquitectura. Se transformaron la filosofía y la psicología. La ciencia nos ofreció una nueva visión del mundo. Apareció un nuevo estilo que continúa todavía. Una época se distingue por una unidad de estilo, una síntesis de varios estilos, de modo que existen similitudes obvias entre la arquitectura y la poesía, las matemáticas y la música. Hay una unidad esencial entre el Palacio de Versalles y un pensamiento cartesiano, por ejemplo. La literatura y el drama de André Breton a Maiakovski, de Marinetti a Tristan Tzara o Apollinaire, del expresionismo al surrealismo, hasta las novelas recientes de Faulkner y Dos Passos y las últimas de Nathalie Serrault y Michel Butor: todos ellos comparten el surgimiento de una nueva vida. Pero no toda la literatura siguió este movimiento y el teatro parecía estar arrestado hasta 1930. El teatro

es el más atrasado. La vanguardia era ajena al teatro y no a la literatura. Guerras, revoluciones, nazismo y otras formas de tiranía, dogmatismo y, en algunos países, también inercia burguesa, impidieron el desarrollo del teatro del momento. Pero debe ser restaurado. Me considero entre los modestos artesanos que tratan de reiniciar este movimiento. De hecho, esta abandonada vanguardia no ha sido eliminada sino enterrada por el reaccionario regreso de las viejas fórmulas dramáticas que en ocasiones se atreven a presentarse como nuevas. El teatro no es de nuestra época: manifiesta una trasnochada psicología, el estilo alegre de la comedia, la prudencia burguesa y el realismo que rehúsa ser llamado convencional pero que en realidad supone una sumisión al dogmatismo.²⁶

En sus consideraciones preliminares, Ionesco incluyó comentarios precisos acerca de la definición de la vanguardia teatral.

Soy, según parece, un dramaturgo de vanguardia. [...] Pero, ¿qué significa el término vanguardia? No soy doctor en teatrología ni en filosofía ni en arte, ni soy lo que comúnmente se llama hombre de teatro. [...] Mis ideas acerca del teatro están en función de mi propia experiencia creativa: no son normativas, sino descriptivas. [...] En cualquier caso, las leyes del teatro que he descubierto son provisionales y móviles. [...] Espero mantener algunos principios fundamentales en los que me pueda apoyar consciente o inconscientemente. [...] He mirado la palabra "vanguardia" en el diccionario Larousse: "Tropas que preceden al ejército de tierra, mar o aire y que preparan el camino para la entrada de éste en acción". De modo que, análogamente, la vanguardia en teatro consistiría en una pequeña fuerza de choque de dramaturgos y a veces directores, seguidos a cierta distancia por el grupo principal de actores, dramaturgos y productores. [...] Baudelaire, Kafka, Pirandello y Dostoievski reúnen buenas razones para ser considerados escritores-profetas.²⁷

Ionesco considera que la vanguardia es una forma de pre-estilo, que indica una dirección de cambio que transforma lo que se había propuesto. Por ello la vanguardia no puede ser reconocida hasta que ha pasado, hasta que ha tenido éxito y, por consiguiente, cuando ya no existe, cuando ha sido absorbida por la mayoría. Tan pronto como una forma de expresión es reconocida, se convierte en algo retrasado en el tiempo. Por ello Ionesco define la vanguardia en términos de oposición y ruptura: "Mientras la mayoría de los escritores, artistas y pensadores creen que pertenecen a su tiempo, el dramaturgo revolucionario siente que corre en contra de su tiempo".²⁸

El autor de vanguardia protesta contra el realismo, "la forma de expresión teatral más usada y abusada", del mismo modo que reacciona frente al simbolismo cuando "se abusa de él, se convierte en arbitrario y ya no es capaz de capturar la realidad". Para Ionesco la naturaleza de la vanguardia, en coexistencia con el teatro convencional, es por definición inquisitiva y difícil de precisar. Y difícil de precisar es el lugar donde se sitúan artistas como Wilson. Aunque cerca de ese

“frente de choque” que menciona el autor de *La cantante calva* se encuentra el autor de *La mirada del sordo*. Ambos se profesaron mutua admiración.

“Toda la inexpresividad era meramente formal. Lo único que había era una forma de expresión”. Así se describió la obra de Wilson *A Letter for Queen Victoria* (1974). Y así se explicaba la ausencia de conexión entre lo que los intérpretes decían y lo que hacían, entre el texto y la acción. “Aunque el habla daba la impresión de sonar como el pensamiento, carecía de propósito”.²⁹ El teatro no sucede en la naturaleza. No es accidental. No ocurre de repente. La intención es un elemento necesario y crucial, apunta Kirby, coetáneo de Wilson:

El formalismo en teatro ha constituido históricamente más o menos sinónimo de estilo, abstracción. Se ha tratado de un teatro de un formalismo visual y sonoro vinculado a la pintura y la música y ha enfatizado los sentidos. Vsevolod Meyerhold, por ejemplo, era famoso por sus interpretaciones formalistas, estilizadas, de textos conocidos. [...] Casi siempre el formalismo ha servido al contenido. Cuando se enfatizan los elementos formales se cree que claramente soportan y ayudan a expresar el material intelectual, el mensaje o el tema. [...] Incluso hoy el teatro formalista emplea la forma como estilo, abstracción. [...] Existe otra clase de teatro formalista: aquel que usa formas mentales más que sensoriales, que tienden a ser intelectuales y lógicas más que intuitivas o impresionistas. Funcionan contra el significado y el sentimiento representado más que sugerirlo o apoyarlo. El nuevo formalismo puede denominarse teatro estructuralista. El teatro estructuralista opera con la estructura como vía formal y hace de la estructura —la relación entre las partes— el elemento estético más importante de la obra.³⁰

El formalismo, pues, resulta próximo al tratamiento de los objetos. De hecho, en el teatro *objetual* los objetos se emplean con usos no habituales, como en el teatro dadá o superrealista: actúan como personajes o auxiliares de personajes, transforman la poética actoral, resituando al actor en la categoría de objeto. Maiakovski anticipó este efecto en *La rebelión de los objetos*. Beckett —desde el absurdo— y Arrabal —desde el surrealismo— crean obras en las que los objetos, incluso, tratan con sadismo a los actores. Sin duda, se trata de un nuevo teatro o teatro nuevo. El llamado *teatro nuevo* se caracteriza por la actualidad de sus lenguajes y mensajes; un realismo próximo a temas cotidianos como el abandono humano, la falta de comunicación, la sociedad de consumo y el desastre ecológico; la tensión de la interpretación del actor; frecuente y justificado mutismo; ritmo del espectáculo ordenado por la “banda sonora” (música moderna, electrónica, de ruidos...). Interés humano próximo a la obra wilsoniana.

Se ha afirmado también que Wilson experimentó con el *teatro terapéutico* a partir de su intención de plantear interrogantes al espectador. Sus trabajos con niños autistas y sordos proceden de su interés por ahondar en otras formas de expresión escénica tanto como en otras formas de expresión —por tanto, de

experiencia— humana. Da la impresión de que las personas con este tipo de deficiencias simbolizan el mundo en el que Wilson cree.³¹ La crítica C. Innes comentaba en el ámbito de conexiones entre el ritual y la vanguardia: “Las personas están retornando hacia ellas mismas... Se puede ver en el metro, donde la gente está muy junta y nadie mira a nadie. Lo que están haciendo es abandonar. Tienen que hacerlo porque hay demasiada sobrecarga... En realidad, es una medio de supervivencia”.³² Robert Wilson, por tanto, podría inscribirse dentro del teatro formalista, el teatro abstracto, el teatro objetual, el teatro nuevo y el teatro terapéutico. Pero la lista podría continuar, por ejemplo, al considerar la combinación de lenguajes escénicos.

La pobreza del arte occidental en movimientos, gestos y sugerencias, según Artaud, se debe en parte a la separación entre teatro y danza. Para el creador del *teatro de la crueldad* el baile se intercambia en las obras como descanso o relleno, prescindible, como en la comedia-ballet francesa. En la tradición oriental, en cambio, la danza no es un paréntesis, sino un componente de la poética del espectáculo, un integrante más del lenguaje escénico.

Todo ello no impide la vigencia en la actualidad de las influencias de corrientes que surgieron a finales de los años sesenta, como el expresionismo alemán, la posmodernidad norteamericana o las nuevas danzas japonesas, sobre todo, el *butoh* (creado por Tatsani Hijikata). En Europa, por ejemplo, permanecen vivas las escuelas de Decroux y Marceau. Al tiempo que el desarrollo de la danza moderna en la cultura de Estados Unidos halla sus orígenes en los trabajos de Isadora Duncan y de Ruth St. Denis.

Como explica la experta en danza norteamericana Marcia B. Siegel, a comienzos de los años cincuenta las tendencias aparecen bien delimitadas: Graham, Humphrey-Weidman, Wigman-Holm, Lester Horton, el neoclasicismo de George Balanchine y el clasicismo expresivo de Antony Tudor. En este contexto surgen los experimentos vanguardistas de Merce Cunningham y John Cage.³³ Experimentos que parten de un tronco común, como demuestra la influencia de la primera institución de danza norteamericana, creada en 1915 por Ruth St. Denis y Ted Shawn: Denishawn. Esta escuela transmitió el sentido de la psicología individual a través de Meredith Monk, el concepto de danza pura a través de Merce Cunningham y la experimentación cinética a través de Martha Graham y, más tarde, de Trisha Brown.³⁴

En numerosas obras de Wilson la danza es concebida como el elemento más separado en estas “obras de la diferencia”. Henry M. Sayre, en su trabajo acerca del *performance* y la vanguardia norteamericana desde 1970, califica las *knee plays* (piezas rodillas: típicos elementos wilsonianos) como “retratos, las escenas son naturalezas muertas y la danza son paisajes, campo, de manera que su espacio es mayor, la perspectiva es diferente y sucede dos veces; la danza

rompe la trama del diseño wilsoniano, se desarrolla en tres dimensiones; a través de la repetición resulta dramáticamente diferente”.³⁵

RoseLee Goldberg, historiadora de arte y comisaria de The Kitchen, encuadra a Robert Wilson y Richard Foreman dentro de lo que denomina *performance fringe* (una clase de representación vanguardista): Wilson bajo la influencia de los dramas musicales de Wagner, Foreman siguiendo la estela de Artaud y Brecht, y ambos como evolución del teatro experimental norteamericano tras The Living Theatre y The Bread and Puppet Theatre. En el análisis de Goldberg el *performance fringe* (*theatre of images* para Marranca) está dominado por la ausencia de narrativas y diálogos directos, argumento, personajes y espacios realistas, lo cual realza las imágenes visuales y las pinturas escénicas.³⁶

4.2 Posmodernidad

La obra de Robert Wilson *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* (1972), representada durante 168 horas en una montaña en Irán, creó una enorme confusión en la audiencia. Un espectador comentó entonces: “Por primera vez he experimentado lo que siempre he querido hacer yo mismo: una obra de teatro que es una extensión de todo el arte moderno. Sin ser en ningún sentido consciente de ello, se trata una obra de arte moderno”.³⁷ ¿Posmoderno?

En el Renacimiento se recuperan las ideas aristotélicas, solapadas durante la oscuridad de la Edad Media. A finales del siglo XVIII Gotthold Ephraim Lessing escribe la *Dramaturgia de Hamburgo*. Y “en la corte de Weimar, en vísperas del nuevo siglo, a media noche Goethe, Schiller y un grupo de amigos escritores brindaban por el surgimiento de la nueva literatura”. Cien años más tarde, en 1899, aparecía la última obra de Ibsen, *Cuando los muertos despertamos*. Los avances del romanticismo, en su oposición frente al realismo, conducirán en gran medida a la modernidad escénica.

Según el recuento del crítico Eric Bentley de lo que denomina *modern stage*³⁸ (escena moderna), los nombres que aparecen en la primera fila de la batalla contra el conservadurismo son Adolphe Appia, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Edward Gordon Craig, Luigi Pirandello, Bernard Shaw, Constantin Stanislavski, Richard Wagner, W.B. Yeats y Émile Zola. Pero hay otros métodos de reconocido prestigio en el registro de los anti-convencionales. Para Richard Gilman las figuras del *modern drama*³⁹ (drama moderno) son Georg Büchner, Enrik Ibsen, August Strindberg, Antón Chéjov, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Samuel Beckett y Peter Handke. (Aquí llama la atención la presencia de Handke quien, según Gilman, ha escrito la mejor literatura dramática desde Beckett). En sus explicaciones del teatro moderno en la Universidad de Yale, el profesor Gilman recuerda los inicios de la narrativa moderna con figuras como Joyce, Mann y

Gide, y el de la poesía moderna con Valéry, Elliot, Rilke y el primer Mallarmé. Gilman explica lo siguiente:

El tiempo y los cambios en el arte nos inducen a hablar de posmodernidad, pero no se puede aplicar tal término al arte escénico actual, dado que en casi todos los textos la modernidad en teatro retrocede en una línea ininterrumpida hasta las obras de Ibsen *Brand* y *Peer Gynt*, escritas en la década posterior a 1860. Incluso he forzado aún más la cronología hasta Büchner, fallecido en 1837.⁴⁰

Este hecho muestra en la reflexión de Gilman las notables diferencias entre la concepción de modernidad en las distintas artes. El teatro, sometido a las dependencias físicas, económicas y humanas (necesidad de grupos de trabajo), se retrasa en la historia en términos de innovación y transformación interna. "Cuando Strindberg se queja de la falta de nuevas ideas y técnicas, simplemente está haciendo lo que, desde Büchner, todo gran artista-dramaturgo ha hecho. El teatro ha sido durante siglos una actividad burguesa y empresarial, por tanto, conservadora. El resultado de ello es que el artista escénico trabaja amordazado, tratando de estar al día del desarrollo de las otras artes".⁴¹ Además, concluye Gilman, el arte escénico nunca ha recibido la consideración social que, por ejemplo, se ha dispensado a la literatura.

¿Cómo ha respondido el teatro moderno a los retos de su tiempo y condición? William Lyons Phelps, en su discurso en la entrega de los premios Pulitzer en 1935 afirmó: "Ninguna forma de arte en Estados Unidos ha mostrado un desarrollo más notable y rápido que el arte dramático". Sin embargo, ni la atracción del teatro ni sus encantos más superficiales han burlado a la crítica inclemente. Un año después, el dramaturgo y guionista de cine John Howard Lawson lanzaba una perspicaz comparación:

Un hombre puede decir que una mujer es bella, y que su apariencia en traje de noche hace latir más aprisa su corazón. También puede suceder que esta bella mujer sufra trastornos hepáticos, de anemia, indigestión nerviosa y manía de persecución. Un diagnóstico de las enfermedades del teatro no tiene que incluir la descripción de su apariencia en traje de noche. Tal diagnóstico puede brindar muy poco consuelo al amante sentimental del teatro. Pero para aquellos que aman al teatro no sólo por lo que es, sino por sus ilimitadas posibilidades de poder y belleza, la única norma de valor aceptable es la más rigurosa.⁴²

¿Cuáles son las perspectivas del teatro moderno? El profesor Robert Abirached termina su estudio publicado en 1978 acerca de la figura del personaje en el teatro moderno preguntándose cómo será el teatro del futuro. En este contexto incluye a Robert Wilson:

No hay término medio satisfactorio entre el director que se encarga de poner en escena un texto, de hacer encarnar unos personajes y de producir un sentido y el

autor escénico completo deseado por Craig, que sabría legitimar su poder convirtiéndose en el único responsable de su creación, sin la ayuda interpuesta de Racine, Marivaux o Shakespeare: sólo él puede aceptar la muerte del personaje, y el surgimiento de un teatro tan alejado de la tradición aristotélica que habría que encontrarle otro nombre. Cuando se han visto, por no citar más que dos ejemplos, los espectáculos de Peter Scumann y de Robert Wilson, no cabe duda de que este arte es posible y que suscita constelaciones de figuras eficaces, tratando a los actores como signos dúctiles y cerrando el círculo de representación sobre sí mismo; entre las marionetas y las máscaras de Bread & Puppet [...] y los laberintos surreales de *La mirada del sordo*, donde se materializa un universo mental poblado de objetos y siluetas enigmáticas, sólo hay en común esta idea de un teatro escrito en el espacio, liberado de tuteladas y referencias literarias. [...] La mayoría de los ejemplos convincentes de este nuevo empleo del teatro, anunciado por los últimos espectáculos del Living, nos vienen de Estados Unidos: citemos a Richard Foreman y Robert Enton. Aunque la mayoría de las veces se apoye en textos, Tadeusz Kantor trabaja cada vez más en una dirección parecida, como lo muestra en *La clase muerta*. [...] ¿Hay que buscar en esta dirección el teatro del futuro? Quizás, pero su triunfo no impedirá la posibilidad de una dramaturgia que sacase al personaje de su hibernación entregándolo al trabajo de una nueva mimesis; [...] en todo el mundo se prepara este renacimiento, pero debe ser el público quien redescubra la bondad y la necesidad de una práctica tal del teatro.⁴³

Lo más relevante del movimiento moderno no es su propia capacidad de autoafirmación como movimiento, aventuraba un diseñador italiano. No en vano se ha definido la posmodernidad como el resultado de la crisis radical de los valores que, proclamados en la Ilustración, constituyeron el horizonte de la modernidad (Habermas). Su manifestación discursiva es la crisis de los metarrelatos (Loytard). Y su razón de ser se halla en el narcisismo paranoico como afirmación de la transparencia absoluta del mundo (Levi-Strauss). Todo ello conduce a la homogeneización del mercado capitalista (Marx). La posmodernidad refleja la crisis radical de todo sistema de valores y de todo relato, la crisis del mito como matriz de racionalidad así como por la desaparición de la verdad y la proliferación de conocimientos funcionales verosímiles. Se trata de la abolición del mito, el símbolo y el tiempo, en términos del profesor Jesús González Requena, quien estructura el campo semántico de la posmodernidad en torno a dos extremos:⁴⁴

imagen bella puro diseño	materia (cuerpo) como depósito de basura
continuidad	fragmentación, troceado
imagen seductora	cuerpo despedazado, excremental
diseño/ <i>look-light</i>	pornografía
el espejo imaginario	lo real como siniestro
en ausencia de lo simbólico	

Siguiendo la reflexión de González Requena, la quiebra del espejo y el retorno de lo siniestro desde el Romanticismo se prolonga en el espacio de las vanguardias: Zola, Dostoievski, Lautréamont, Poe, Rimbaud, Baudelaire, Münch, Joyce, Lovecraft, Beckett, Bacon, Genet, Mishima, Llovet Gracia, Fassbinder, Zulavski, Tarkovski... El sexo, la escisión esquizoide como matrices de la posmodernidad en un espacio fracturado. Los medios de comunicación de masas generan un ruido incesante con el que el sujeto pretende tapar la emergencia de lo real, una vez que este retorna como siniestro. Cuando han desaparecido los discursos —míticos, religiosos, artísticos, filosóficos, axiológicos— a partir de los cuales el sujeto elabora su relación con lo real, la soledad y el silencio se viven como intolerables. Sólo el silencio dota de sentido y de espesor a la palabra. Y la multiplicación de saberes fragmentarios ante la ausencia de todo mito que permitiera integrarlos aparece como consecuencia de los excesos de la razón funcional tecnológica.⁴⁵ La posmodernidad aplicada a la obra de Robert Wilson parece, a la luz de esta perspectiva, menos posmodernidad. O bien algo ajeno a la mitad de estas definiciones.

No obstante, las principales características del teatro posmoderno coinciden en mayor medida. Expuestas en síntesis: la forma domina sobre el contenido, la fragmentación como regla, narración no lineal, el tiempo y el lugar son indefinidos como en un sueño, actitud irracional con respecto a la serie de acontecimientos, teatro polifónico, ruptura de la comunicación entre escenario y audiencia, falta de comunicación entre los personajes, uso intenso de imágenes visuales, movimientos estilizados y formaciones en grupo, muchos de los personajes parecen paralizados de acción, arquetípico teatro de mito y ritual más que teatro socio-político, presenta una sociedad que tolera el sufrimiento y la agresión, agrada a una audiencia habitual y elitista. En el teatro posmoderno el lenguaje no se usa para comunicar de forma convencional: las palabras son liberadas de la tiranía del texto y dan cabida a los sonidos, cantos y piezas rotas de diálogo en un intento de ofrecer respuestas connotativas en los miembros de la audiencia considerados de forma individual. El punto de partida, pues, se manifiesta como deconstrucción.

La profesora Martín recuerda en este contexto el hecho de que el trabajo de determinados directores ha marcado las tendencias escénicas a seguir.⁴⁶ Y aunque muchos de ellos han tratado de crear un equilibrio entre la voz, el texto y la emoción, han surgido propuestas alternativas. Desde Artaud y Grotowski proliferaron estilos de comunicación no verbal que se ajustan a los rasgos del teatro posmoderno. En la década de los sesenta surge un movimiento teatral en todo el mundo que aspira a redefinir los sistemas escénicos en una sociedad que convive con la violencia, las guerras, los crímenes y las injusticias en infinidad de frentes. Estas aspiraciones impulsaron un teatro de conciencia social en diversos países. La respuesta en Estados Unidos fue *off-Broadway*, donde se fundaron

compañías como La Mamma y The Living Theatre con el fin que actuar como nuevas fuerzas de equilibrio social.

Se cuestionaban tanto convenciones como valores sociales, y muchos grupos demandaban el derecho a existir según sus principios de anarquía. La canción protesta y el consumo de drogas fueron algunas de sus consecuencias. Y se fomentaron la búsqueda de una nueva estética con dimensiones directas sociales y políticas y los experimentos escénicos —sobre todo los estudios del texto dramático—. En este marco nacieron en Nueva York el Open Theatre de Chaikin en 1963 y el Performance Group de Schechner en 1967.

El *performance* aparece como una vertiente dentro este movimiento. Sus señas de identidad: imaginaria visual evocadora y movimiento atlético y uso específico del espacio teatral como pintura, donde el texto en forma de guión se ajusta a los efectos visuales. A diferencia de Joseph Chaikin y Richard Schechner, cuyas trayectorias están marcadas por la actividad de sus compañías, Richard Foreman y Robert Wilson han realizado su contribución al teatro posmoderno en un régimen de autonomía artística, controlando cada aspecto de sus producciones. Por ello son considerados “autores”: su presencia es el motor en la creación de sus obras aunque haya textos, música y diseños de escenografía independientes.

El continuo reexamen de la obra reduccionista sugiere, no sólo que la era posmoderna permite una relación más abierta entre principios actuales y pasados de la vanguardia, sino también que la que fue una distinción sagrada entre arte de contorno duro y regional ha dejado de existir incluso en retrospectiva. (Sin olvidar que las mujeres han jugado un papel destacado en el desarrollo del arte posmoderno: Katharina Fritsch, Magdalena Jetelova, Louis Bourgeois, Rosemary Trockel, Rebecca Horn).⁴⁷ Pero, ¿cuál es el camino recorrido por los artistas que ahora se encuadran dentro de la posmodernidad? En el ámbito al que se podría incluir a Wilson, la evolución no está exenta de cierta lógica interna. El primer número de *The Fox* (1975), publicada en *Art & Language*, presenta un estudio sobre las responsabilidades culturales del arte en el periodo posmoderno y el fracaso del arte conceptual. Siguiendo el punto de vista de cierto sector de la crítica en su análisis de la posmodernidad, cabe señalar que el arte conceptual supone una preocupación por el significado del arte, el papel del artista en la sociedad y la recuperación del valor del arte. Se conecta así con las corrientes lingüísticas (semiología y semiótica) y el neopositivismo de Wittgenstein y Ayer.⁴⁸

El binomio arte conceptual/*minimal* sirvió a muchos artistas para realizar una revisión crítica y formal del arte, que ha desembocado en la recuperación de lo pictórico y en posiciones interdisciplinarias. Es este uno de los sentidos en los que hay que considerar ciertas derivaciones del *minimal* y lo conceptual: neoexpresionismo, neodadá, transvanguardia, neoconceptual...⁴⁹ Son los años

setenta. En este ámbito cuajó con entusiasmo la actividad artística no convencional: las instalaciones, los montajes, las propuestas de la imagen sobre los nuevos soportes... Por otro lado, se desarrolló una nueva figuración (revalorización del sujeto, del arte subjetivo, como síntesis entre las corrientes objetivas y subjetivas, como búsqueda de un equilibrio abierto y dinámico) y una nueva abstracción (a partir de la abstracción americana, la *support surface* —superficie de apoyo— francesa y el gestualismo). En este ámbito se inscribe la obra de Wilson. El recorrido descrito por sus trabajos plásticos bien podría sintetizarse en la siguiente trayectoria: del *minimal* al arte conceptual; del arte conceptual a la abstracción, de la abstracción al neodadá, del neodadá a la transvanguardia, de la transvanguardia a la posmodernidad.

La simplificación de los impulsos gestuales y no imitativos en la práctica de su propio proceso subjetivo, no constreñidos a movimientos y/o tendencias del momento (abstractos o figurativos) desencadenó en cierto modo la multiplicidad en la década pasada. Se trataba de una floración decidida de las nuevas artes de la imagen como exponentes y complementos indispensables de una nueva época.⁵⁰ La civilización de la imagen (en contraste con la imagen fija) es la civilización de la posmodernidad: representativa de una situación de la cultura en las sociedades industriales desarrolladas. Jean Francois Lyotard señala en *La condición posmoderna*:

En la cultura de la sociedad posindustrial han variado los parámetros de consideración del saber, porque las artes, la ciencia, las humanidades, la literatura..., han sufrido también esa misma transformación en sus reglas de juego. Se han trastocado algunas bases que se tenían como inamovibles en periodos inmediatamente anteriores. Algo comprobable en las manifestaciones artístico- culturales en vigor, en especial atendiendo al cambio, más que conceptual, estratégico operado tanto en su planteamiento como en su génesis y representación. [...] La cultura posmoderna, posindustrial, ha realizado el espectáculo, la escenografía de los acontecimientos como protagonista, el desarrollo intensivo de la ambigüedad al servicio del valor de lo efímero. Incentivándolo todo, un eclecticismo militante y finisecular, con pérdida de fe en la razón, en los valores establecidos, en las fundamentaciones objetivas de valor objetivo. [...] A pesar de la innegable riqueza de nuestro panorama artístico, vivimos una época de provisionalidad casi panteística del culto a las apariencias, al festejo, a los fáciles efluvios del esplendor, al espectáculo nunca consolidado. Esta situación tiene su ensambladura lógica con la preponderancia de la moda y los intereses extra artísticos y culturales. Es decir, lo posmoderno, lo propio en sentido estricto de la arquitectura ha contaminado al resto de las artes plásticas: lo importante es el escenario, la puesta en escena, el espectáculo en sí.⁵¹

El concepto de la puesta en escena en este sentido es un fenómeno presente en el arte contemporáneo desde el *high tech* (alta tecnología) o la arquitectura tecno. Desde hace lustros las mentes creativas —y no sólo las de este país—

miran sin parpadear, visitan y emulan ante el apogeo esplendoroso que produce Nueva York. Aquí se encuentra una clave. Al mismo tiempo, Robert Wilson, trabaja sin parpadear en Europa: geografía física donde se ha desarrollado su obra escénica en las últimas dos décadas.

En Estados Unidos y en Europa no siempre se funciona al mismo ritmo. Para muestra, el caso español. Al definir posmodernismo como una forma de manifestación de la cultura en las sociedades más desarrolladas, se manifiesta como movimiento cultural con un grado de evolución económica y social de determinadas características. En España adquiere carta de identidad a partir de 1980 como fenómeno notorio sobre todo en la moda: se trata de la superación (a través de la moda) de los tradicionales maniqueísmos de bondad y maldad, belleza y fealdad, verdad y mentira. Así, el posmodernismo se convierte en un concepto polivalente y deviene en arte cualquier acto de moda.

Sólo un autor cinematográfico —verdaderos líderes de la cultura popular de los noventa— parece haber sido capaz de convertir el fenómeno moda en experiencia artística filmada. Pedro Almodóvar se erige desde su primera película *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980) como representante de las posmodernidad cinematográfica. Si bien se han advertido toques posmodernos en filmes como *Arrebato* (1980), *Lulú de noche* (1985), *La vida alegre* (1987) o *La rubia del bar* (1987). El cine posmoderno local —es decir, Almodóvar— se sustenta en hechos socioculturales que él mismo retroalimenta, por lo que se da un fenómeno de implicación con la realidad social. Sin embargo el tratamiento artístico inspirado en el hedonismo objetual del pop y en la poética norteamericana *underground* sobrepasa esa dimensión social propia de la temática que se plantea. Cine deslabazado, sin una estructura narrativa articulada, de realización torpe..., sin embargo, sugerente, de esmerada decoración, con situaciones que se sobreponen a las deficiencias de estilo; el cine más creativo de los ochenta, el que ha creado las mejores tipologías de personajes, riqueza temática y originalidad, dando lugar a una cosmovisión específica y unas reglas en el tratamiento artístico.⁵²

En un contexto geográfico y teórico más amplio Hal Foster, veterano editor de la revista *Art in America*, en su selección y síntesis de escritos de autores como Jean Baudrillard, Jürgen Habermas y Fredric Jameson, resume el sentir del pensamiento posmoderno en varios puntos: crítica de los modos de representación occidentales y de las ficciones supremas modernas, deseo de pensar en términos de sensibilidad a la diferencia (de otros sin oposición, de heterogeneidad sin jerarquía), escepticismo hacia las esferas autónomas de la cultura o los campos separados de los expertos, imperativo de llegar más allá de las filiaciones (de texto a texto) para trazar afiliaciones sociales (la densidad institucional del texto en el mundo); en definitiva, el deseo de aprehender el nexo presente de cultura y política, y de afirmar una práctica de resistencia

frente al modernismo académico y la reacción política.⁵³ Una de estas figuras de referencia, Fredric Jameson, señala:

Lo más seguro es adoptar el concepto de posmodernidad como intento de pensar el presente históricamente en una edad en la que, para empezar, se ha olvidado cómo pensar históricamente. [...] Posmodernismo es lo que queda cuando el proceso de modernización está completo y lo natural termina, para bien. [...] Se trata de un mundo más humano que el anterior, aunque la cultura se ha convertido en una segunda naturaleza.⁵⁴

El profesor Steven Connor añade en esta línea que al igual que George Deleuze, Jacques Derrida señala la diferencia entre las cosas inmediatas, originales, reales y la representación de las cosas: secundaria, falsa con respecto a las primeras.⁵⁵ Sin embargo el teatro, como representación a través de la repetición, desempeña un papel esencial al sostener el sentido de lo real y está vinculado al retorno del ser mismo. Walter Benjamin argumenta que se ha perdido el aura de la obra de arte original con el predominio de la reproducción mecánica.⁵⁶ Y Jean Baudrillard proclama que la oposición entre el original y la copia se ha perdido en una era de simulacro o repeticiones sin originales.⁵⁷

Tal vez las posturas reseñadas hasta ahora han mostrado demasiada contundencia. Susan Sontag —quien ha colaborado con Wilson en diversas ocasiones— proponía en un ensayo hace más de veinte años el relativismo en el juicio estético, según recuerda el escritor Daryl Chin. Entonces críticos y creadores trataban cuestiones como el modernismo, el pluralismo y el posmodernismo. Tras alianzas como la de Wilson y Müller, y los trabajos de Brook y Breuer, Chin advierte que en la actualidad otros mantienen posturas similares: Peter Sellars, Des MacAnuff, Anne Bogart, Elizabeth LeCompte, John Jesurun, Robert Woodruff y The Squat Theater.⁵⁸

En una dirección compatible Vattimo señala que la realización de la civilización, de la forma del hombre europeo moderno —según la enunciaban filósofos de la Ilustración después Hegel, Marx, Benjamin...— se aupaba como valor de la modernidad. Hoy, en consonancia con pragmáticos como Wittgenstein y nihilistas como Nietzsche o Heidegger, el ser se muestra, más que como algo estable y fijo, como acontecimiento, consenso, diálogo, interpretación: “La experiencia de oscilación del mundo posmoderno como oportunidad de un nuevo modo de ser (quizá: por fin) humanos”, dice Vattimo.⁵⁹

¿Pero cuál es el origen de la polémica posmoderna? El teórico de arte Charles Jencks habló por primera vez en 1975 de posmodernidad al describir cierta arquitectura entonces emergente de edificios eclécticos, coloristas, sin estilo, de Graves o los Venturi. El término caló en las artes plásticas y, desde principios de los años ochenta, se convirtió en concepto filosófico. Severino y Habermas

tratan lo posmoderno en sentido adversativo, Baudrillard y Lyotard en tono apologetico.⁶⁰ El escritor Vicente Molina Foix recuerda que para Vattimo “la experiencia moderna trata de abrirse a una concepción no-metafísica de la verdad, es decir, a una paradoja que interprete esta verdad no a partir del modelo positivo del saber científico en el que el pensamiento occidental predominante, el logocéntrico, se ha movido desde el siglo XVIII, sino partiendo de la experiencia del arte y, sobre todo, de los modelos de la retórica”.⁶¹ Se trata de un nuevo nihilismo, que sustituye la metafísica de la lógica por la vivencia incierta, aproximativa. Según Jencks, el posmodernismo rechaza el compromiso moderno con la pura forma, debido a que parece estéril y carente de entendimiento de la vida urbana. De modo que en arquitectura se crea un doble código: Un edificio habla en dos niveles al mismo tiempo: a otros arquitectos y al público en general.⁶² El posmodernismo amplió el sentido del lugar y —como explica la profesora Jeannie Siegel— se apropió del vocabulario histórico de la arquitectura para desacreditar las implicaciones que poseen los estilos al combinar referencias estilísticas contradictorias. Otro entendido en el tema, Kim Levin, explica:

El posmodernismo es impuro. Sabe de atajos, inflación y devaluación. Es consciente del aumento del coste de los materiales. Recicla el pasado. Es un método sintético más que analítico. Divertido y lleno de dudas, no niega nada. Tolerante de la ambigüedad, contradicción, complejidad, incoherencia, es esencialmente inclusivo. Imita la vida, acepta la extrañeza y la crudeza, adopta una postura *amateur*. Estructurado por el tiempo más que por la forma, se preocupa por el contexto en vez de por el estilo, utiliza la memoria, la investigación, la confesión y la ficción con ironía, sabiduría y distancia, subjetivo e íntimo, rompe las fronteras entre el mundo y el ser. Trata de la identidad y la conducta. Como el último románico y el principio de la era cristiana, como el último gótico y el comienzo del Renacimiento, coexiste con el modernismo.⁶³

Se ha señalado que *Deafman Glance* es una representación típica del teatro de visiones de Wilson y del teatro posmoderno en la estructura fragmentada de su imagería visual, la falta de emoción, el uso de una cierta cualidad del sueño, la naturaleza arquetípica de la interpretación en la coreografía de movimientos y el repetido uso de *tableaux vivants* junto a imágenes sin conexión con el tiempo y el espacio, los movimientos simples a modo de trance, la ausencia de interacción entre los intérpretes, la carencia de gestualidad facial y vocal y, sobre todo, su aparente ausencia de significado.⁶⁴ Concluimos con un comentario de Martin, que parece tan preciso como exagerado:

A pesar de que Wilson ha estado abordando el mundo hablado y vocal en sus producciones desde 1974, es obvio que su aproximación al lenguaje supone una negación más que una exploración, una tendencia que se ha convertido en distintivo de muchas obras de teatro posmoderno, lo cual parece indicar una total ausencia de fe en el mundo hablado en la vida contemporánea.⁶⁵

4.3 Multimedia, multidisciplinar

La obra de Wilson y los artífices de la experimentación norteamericana más significativa de las tres últimas décadas no cabe sino en descripciones ampliamente aglutinadoras, abiertamente globales. Siempre polifónicas. En contadas ocasiones, genuinas invenciones *made in USA*.

Cuando a mediados del siglo XX apareció la fotografía en Europa se piensa que había llegado el fin de la pintura, puesto que el arte de Goya o Manet se encargaba del registro de los tiempos. La pintura representaba emociones, sentimientos e ideas pero sobre todo se ocupaba de dar cuenta de la crónica de sucesos. Desde una escena cotidiana hasta un momento de melancolía, desde la semblanza de una figura política hasta la celebración de una victoriosa batalla. Entonces irrumpió en el reino de los pinceles el sofisticado invento de las emulsiones químicas. La fotografía evitaba el riesgo de que el artista impregnara con su personalidad el recuento histórico. Una foto, pues, instauraba de una forma nueva y sorprendente el espacio de la objetividad y la exactitud. Hasta que en pocos años los fotógrafos se dejaron llevar por los impulsos emocionales: comenzaron a expresarse a través del objetivo de la cámara. De nuevo, la humanidad quedó huérfana de la verdad. Y llegó el cine.

Se declaró la muerte del teatro. Parecía imposible superar tanto la expresión de sentimientos como el registro de la realidad de una forma más perfecta. El audiovisual se convirtió de inmediato en la mejor forma de periodismo, superando con creces los límites de las artes plásticas, el teatro y la fotografía fija. Pero pronto apareció la televisión y más que sobrepasar fronteras —en términos de posibilidades técnicas, espacio o tiempo— cambió para siempre la percepción humana de la realidad. Y, en fin, transformó la realidad misma. El teatro, como el cine, ha sufrido las alteraciones en relación a la televisión y el resto de las tecnologías de la imagen de forma similar a los cambios de posicionamiento expresivo que sufrió la pintura hace más de un siglo. Alteración no significa desaparición. Más bien se trata de cumplimiento de una función social diferente. Si bien en este tránsito ha habido al menos un incuestionable desinterés colectivo debido sobre todo a que las audiencias prefieren el cine antes que el teatro como medio de entretenimiento.

A finales del siglo XX los medios electrónicos y digitales suponen la penúltima revolución de la imagen. La informática y en concreto sus posibilidades en el ámbito de la comunicación perfilan el desarrollo de las formas de representación del futuro. La expansión de las técnicas de representación audiovisual vinculadas a la fotografía —cine, vídeo, televisión— ha desbordado el ámbito histórico de la representación: invade lo cotidiano y resulta esencial en la relación del sujeto con el mundo.⁶⁶

¿Qué aporta el teatro en el contexto del arte contemporáneo? ¿Qué lo distingue? Pavis explica que la especificidad teatral implica que lo icónico de la escena (el signo visual) y lo simbólico del texto (el signo textual) se pueden fundir en un conjunto inseparable, dramático. De modo que el signo teatral no proviene de la mezcla de códigos diferentes. La particularidad posible deviene en el hecho de reunir, en un mismo espacio y tiempo, diferentes materiales escénicos. Lo cual comparten otras artes (ópera, cine).⁶⁷

También se han apuntado otras singularidades: la voz (que participa de lo visual y lo lingüístico, el cuerpo y el lenguaje), la acción (que fusiona todos los elementos escénicos), y el acontecimiento (que vincula la vivencia incodificable de actor y espectador). Además el signo teatral usa las tres funciones posibles de los signos: icónica (mimética), indicial (enunciativa) y simbólica (ficticia). Pero el teatro no sólo pretende ser único: también quiere ser todo. En el ideal simbolista la escena es un “modelo reducido y coherente, especie de sistema cibernético (o semiótico) que integra todos los materiales escénicos en una unidad y en un proyecto significantes. Las correspondencias de Baudelaire rigen las diferentes artes de la escena, los bosques de símbolos unen lo que parecía heterogéneo”.⁶⁸ Confusión de artes que estimulaba a Ionesco:

Una novela *cuenta* una historia; no importa si es inventada o no, nada te impide que la creas. Una película *muestra* una historia de ficción: se trata de una novela en imágenes, una novela ilustrada. De manera que el cine también cuenta historias; por supuesto, el hecho de que sea un medio visual no altera esto en absoluto y es igualmente creíble. La música es una combinación de notas, una historia en notas, aventuras en sonido. Una pintura es una organización o una desorganización de formas, colores y planos, y no plantea la cuestión de credibilidad: está ahí, como evidencia: todo lo que se requiere es que los elementos [que la componen] satisfagan los ideales exactos de composición y expresión pictórica. La novela, la música y la pintura son puras formas estructurales, sin contener elementos extraños, por eso pueden presentarse individualmente: son tolerables. El cine también se puede aceptar porque es una sucesión de imágenes, lo que significa que también es puro, mientras que creo que el teatro es impuro: el elemento de la ficción se mezcla con elementos que le son ajenos, es imperfectamente ficticio, sí, material en bruto que aún no ha superado la indispensable transformación o elaboración. En resumen, todo lo referente al teatro me exasperaba.⁶⁹

Ionesco ofrece una nueva aclaración acerca no sólo de la diferencia entre los distintos lenguajes artísticos sino de una clave en su constitución: el tiempo.

No hay nada más difícil que escribir teatro. Las novelas y los poemas perduran. Su poder de atracción no se ve atacado ni siquiera por los siglos. Todavía encontramos interesantes muchas obras menores de los siglos XIX, XVIII y XVII. Toda la pintura y la música resiste el paso del tiempo. La conmovedora simplicidad de cualquier busto esculpido en incontables catedrales aún se

mantiene fresca y viva: intacta. Entonces, ¿qué ocurre con el teatro? Hoy se acusa al teatro de no pertenecer a su tiempo. Desde mi punto de vista, pertenece demasiado a su tiempo. Es lo que lo hace débil y efímero. Quiero decir que el teatro en efecto pertenece a su tiempo pero no lo suficiente. Cada periodo necesita algo “fuera de tiempo” e incommunicable para ser introducido en ese periodo como algo comunicable.⁷⁰

La esencia teatral resulta ser, entre otras, una elección ideológica y está sometida a la relatividad histórica. Las necesidades antropológicas humanas —transformativas, rituales, etc...— explican en parte la pervivencia del teatro como manifestación cultural. Pero parece necesario un estudio —incluso técnico, descriptivo— de los códigos teatrales y de la dinámica de los signos para llegar a conclusiones más precisas acerca de los rasgos específicos y diferenciadores del arte escénico.⁷¹

Todo indica que el teatro, después de haber sido apenas separado del rito y la ceremonia, busca con desesperación volver a ellos. La matriz de las representaciones sagradas, en el origen del *holy theatre* del que habla Peter Brook, parece la única posibilidad de supervivencia en el contexto de las artes contemporáneas —globales, industrializadas— en el seno de la tribu electrónica.⁷² De ahí que Roland Barthes define el teatro como “una especie de máquina cibernética [...] que envía en nuestra dirección cierto número de mensajes [...] simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente [...] de manera que recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación del lugar del los actores, de sus gestos, de su mímica, de su palabra)”.⁷³

Los medios de expresión presentan un punto en común para el director multimedia Lepage: el medio —teatro, ópera, vídeo, cine...— que se emplea para contar una historia localiza con rapidez la acción en un tiempo y un estilo. En cambio considera que el teatro es vertical frente al cine, la televisión y la animación. “El teatro es vertical: física y técnicamente, no sólo filosófica o simbólicamente”.⁷⁴ Conceptos claves —verticilidad y horizontalidad— en la concepción wilsoniana.

El cine se ha convertido en una forma libre y alocada, en un sistema dadaísta de expresar lo que se sitúa fuera del alcance de la televisión, en la visión de Lepage. Para este director canadiense el teatro, el cine y la televisión son medios diferentes. Cada cual cumple un propósito distinto y en conjunto en cada una de estas formas de comunicación se tiende hacia una mayor libertad expresiva. El argumento de Lepage es que el progreso es positivo. En el ámbito del audiovisual, por ejemplo, el desarrollo tecnológico libera a la televisión, gracias a la aparición de los satélites y la posterior afluencia de canales por cable. Lepage cree que descenderá la importancia de la información 24 horas al día, estilo CNN, y

surgirán nuevas fórmulas como MTV. De modo que la televisión cederá un espacio mayor a la creación y la invención. De todo ello se beneficiará el cine y, por consiguiente, el teatro.

“El cine es muy personal. Nunca pensé que fuera así”,⁷⁵ comenta Lepage. En teatro, incluso cuando prepara un montaje en solitario, encuentra sus fuentes de inspiración en las personas de su entorno, en sus colaboradores. En cambio siente que el cine es privado, “un medio indiscreto, de planos cortos, de cosas que no se aprecian a simple vista”. En este sentido supone un modo de confrontación personal. La mayoría de la alta tecnología que usa Lepage es, en realidad, baja tecnología. En uno de sus típicos montajes multimedia, como *The Seven Streams of the River Ota*, puede emplear varios proyectores de diapositivas, un proyector de aficionado de 16mm, un monitor de vídeo, algún efecto de sombras o reflejos en pantallas... No hay gran originalidad en los efectos tecnológicos de estos elementos, lo cual complace a Lepage en el sentido de que muestra mucho con poco.

El teatro y la ópera son celebraciones de luz.⁷⁶ Desde sus orígenes. Recuerda Lepage que las obras griegas se desarrollaban en torno a una pila de maderas ardiendo, donde se producía un acto comunal, de conexión colectiva. Y las primeras obras no en Japón surgieron como ocasiones para “poner luz en la noche”. Comenta Lepage:

La idea del teatro es agrupar a gente en un cuarto oscuro y crear un festival de luz. El fuego del teatro tradicional ha sido sustituido por la tecnología, la electricidad, pero las personas aún van al teatro para sentarse alrededor del fuego que, si consigue arder, atrae a la gente a escuchar historias. Lo que ha cambiado es sólo nuestra relación con la tecnología. [La luz] es algo revolucionario para muchos directores. En su primer montaje, o en alguno de los primeros, aparecen velas o linternas.⁷⁷

Según señala Peter Sellars, director norteamericano próximo a Wilson:

El cine, para comenzar a principios de siglo, tomó prestados elementos del teatro; es lógico que el teatro, a final de siglo, tome prestados elementos del cine. Un plano corto es maravilloso: se puede ver lo que ocurre en los ojos de alguien. [...] Con monitores de vídeo en el *Mercader de Venecia* los espectadores podían ver los ojos de los actores: fantástico. [...] Gracias a los micrófonos en cine se puede escuchar la respiración de una persona y toda su presencia física.⁷⁸

Para Sellars el teatro expresa la presencia humana, de la cual se puede aprender por medios electrónicos:

Nos encontramos en la infancia [de la tecnología]: lo que hacemos es primitivo, siempre al borde de unos avances extraordinarios. Cada año aparecen nuevos

equipos, se cortan los precios a la mitad, [el proceso] es cada vez más democrático. Existe todo un mundo alternativo de correo electrónico y de Internet que sólo está comenzando. Todas ellas son formas de contacto entre las personas. Y el teatro está vinculado a las formas de estar en contacto.⁷⁹

Desde otro ángulo, el director Jatinder Verma considera que el teatro está equipado de una forma única para reflejar la naturaleza de la sociedad. En una entrevista lo expresaba del modo siguiente:

Una sociedad terriblemente ecléctica y a menudo contradictoria. Han aparecido historias y aún aparecerán más, que necesitamos contar acerca de la sociedad. Pero sólo este arte puede transmitir este tipo de historias. En teatro se puede presentar acción en directo si se combina con una proyección de cine. Un actor puede tener un diálogo con alguien en una pantalla, pero en televisión o en cine no se puede hacer lo mismo. Sólo se puede realizar en una dimensión plana. En medio de la obra un actor puede decir “Quiero hablar de otra cosa” y el espectador no puede desconectar la obra. Se queda y comprueba si lo que el actor va a decir es interesante, algo único que hace su día especial o bien algo incluso peor que hace que tire cosas al escenario y reclame el dinero.⁸⁰

Con respecto al binomio teatro-cine el director catalán Lluís Pasqual explica:

Hay cosas que no se pueden hacer en teatro, aunque parezca que en teatro se puede contar cualquier historia. No es cierto. Hay un punto a partir del cual no se puede explicar todo a través de metáforas. El realismo en teatro me aburre. En teatro me interesa la capacidad metafórica y poética. [...] A veces una puerta tiene que ser una puerta.⁸¹

De modo que una puerta en teatro puede no satisfacer a este director, mientras que el cine permite una representación de la realidad más veraz. Pasqual mantiene que para explicar sentimientos, hay un momento en el que el director quiere situar al actor cerca del público, “colocando una especie de periscopio submarino en la boca del actor, para profundizar en sus adentros”.⁸² Algo imposible en teatro, que el cine permite.

“Shakespeare, Rembrandt, Beethoven hubieran hecho películas, todos ellos leyendas, mitologías y mitos, fundadores de religiones, y las más religiones esperan la resurrección”,⁸³ en palabras del legendario director de cine Abel Gance. Algún tiempo después, el gurú Virilio señala:

El desconocimiento del auténtico significado y de las interrelaciones de las imágenes hace imposible conocer la realidad. Los creadores de imágenes (cine, vídeo, pintura...), al operar de forma aislada, muestran visiones parciales —pequeñas imágenes— de la realidad. En el tratamiento global del bloque de imágenes se encuentra la clave para comprender los misterios del nuevo mundo, del mundo contemporáneo. Es preciso realizar un análisis serio —en el que han de

intervenir desde la fisiología a la nueva química tecnológica de las alucinaciones— sobre las interrelaciones de las imágenes. [...] Las armas del futuro se parecerán mucho más a un televisión que a un mortero. El problema reside en cómo se hace la guerra por medio del cine o del vídeo o con la infografía del futuro. La construcción de un objeto no implica su dominio: problema filosófico central con respecto a la imagen.⁸⁴

De aquí se puede inferir que la personalidad se manifiesta como resultado de un proceso orgánico. ¿Por qué una persona es vulgar y otra refinada? ¿Por las diferencias en la interpretación de la realidad? ¿El artista puede combinar modos diferentes de interpretación? De hecho como artista multimedia Robert Wilson emplea imágenes fragmentarias, tal vez en un intento de equilibrio ente el collage como técnica y sintaxis que ordena lo aleatorio, y la metáfora como síntesis. Lo cual lo convierte en demiurgo, en poeta de un vocabulario mítico.

En España la dimensión multimedia ha sido conocida, en paralelo con la asistencia a las obras de Wilson, a través de compañías internacionales como Studio Hinderik. En referencia a una obra prototípica de su estilo, *Arenal*, el autor y periodista Antonio Fernández Lera delimitó cómo guardaba una estrecha relación con montajes anteriores (*Alcantarilla*, *Cristal*, *Tren*): un espacio construido, fabricado por el grupo, convertido en imponente artilugio que se transforma en protagonista del espectáculo, utilizando a los actores como discretas figuras o como acróbatas de un sofisticado circo, en ausencia de texto o con utilización accesorio de textos emitidos por altavoces. La extrema sofisticación de la maquinaria escenográfica creada para la obra y el planteamiento claro y desnudo de una metáfora escénica como principal motor del montaje parecían lo esencial del trabajo de Hinderik de Groot y acaso la clave de su éxito: impresiona su alarde tecnológico y la sencillez de su motivación dramática.⁸⁵ En todos los casos los títulos de Hinderik de Groot plantean al mismo tiempo sentido y contenido. Comenta Fernández Lera:

No son de gran utilidad las explicaciones a partir de posibles anécdotas o historias personales (ocultas o visibles, reales o ficticias) que forman parte del entramado, pero que por sí solas convertirían las propuestas de Studio Hinderik en una profunda banalidad. Esas palabras (alcantarilla, cristal, tren, arena) son las verdaderas y se diría que únicas claves dramáticas de estos espectáculos: explican de antemano lo que ofrece al espectador. [...] De Groot era creador de títeres: trabajo que se ha trasladado a los grandes objetos, como manipulador de objetos, como artista visual, no está interesado en la historia ni en el personaje, sino en el trabajo con el material escogido (como un arquitecto, un ingeniero, un escultor) que se convierte en el protagonista fundamental de la obra.⁸⁶

Estas apreciaciones acerca del aspecto multimedia de Studio Hinderik —una compañía familiar para el público español de la década de los ochenta— aclaran la idea wilsoniana en la utilización de medios tecnológicos. Y lo mismo podría

decirse de Plan K. Por ejemplo, de *La caída de Ícaro* de Frédéric Flamand (concepción, puesta en escena y dirección), Fabrizio Plessi (escenografía) y Michael Nyman (música). Según reseña Fernández Lera:

Las alusiones mitológicas no ilustran lo que se plantea en el escenario, que tan sólo guarda una relación iconográfica con la historia del fallido intento de Ícaro de llegar hasta el sol con sus alas de cera. El tema de la obra es la fusión de diferentes lenguajes artísticos: fructífero, en función del éxito obtenido; malogrado, en la práctica teatral. Existe una competencia entre el neoclasicismo de la danza acrobática y gimnástica de Flamand, la música de Nyman y las instalaciones visuales de Plessi.⁸⁷

Esta presentación se podría transcribir casi de forma literal a más de un intento multimedia de Wilson. Como *Monsters of Grace* (Monstruos de gracia, 1997), la ópera-film en tres dimensiones compuesta por Philip Glass. Al igual que su conclusión crítica acerca de *La caída de Ícaro*, obra inspirada en el cuadro de Brueghel el Viejo, es decir, no en la historia de Ícaro, sino en la imagen de Brueghel sobre dicha historia.

La propuesta visual de Plessi no responde a la expresión de la conocida moraleja: la caída de Ícaro como castigo divino o natural, en el que se equipara exceso de osadía con exceso de confianza del hombre en la tecnología; sino que plantea la posibilidad de una utilización artística de las nuevas tecnologías y, al mismo tiempo, la reducción de los adelantos de las técnicas audiovisuales al mismo estado de la madera u otros elementos naturales. El vídeo, la imagen manipulada y transmitida por medios electrónicos, se convierte en un material más de trabajo en manos del artista.⁸⁸

En el mismo contexto escénico y temporal el Mickery Theater de Amsterdam (1967-1991), dirigido por Ritsaert ten Cate, supo crear infinidad de entornos favorables al desarrollo de iniciativas arriesgadas, y abordó de forma radical la presencia de la televisión, su influencia y su interacción sobre las artes. Otras compañías también: Touch Time 91, Ivan Szendro, Arena, Michael Laub, Erik Hobijn, Toneelgroep, Love Theater, Bread and Puppet, LAPD de L.A., the Wooster Group, *El Gabinete del Dr. Ramírez* de Peter Sellars...⁸⁹ “El artista moderno vive en una era mecánica y tenemos elementos mecánicos para representar objetos de la naturaleza tales como la cámara y la fotografía”.⁹⁰ son palabras de Jackson Pollock. Este maestro de la pintura contemporánea norteamericana dijo también: “El artista moderno manifiesta un mundo interior expresando la energía, el movimiento y otras fuerzas interiores”.⁹¹ Fuerzas que a principios de siglo dieron lugar a demostraciones futuristas y dadaístas, cuyas ramificaciones se extendieron a varios países.

En Estados Unidos John Cage, Robert Rauschenberg y Merce Cunningham se reunieron en 1952 en el Black Mountain College en el que es considerado el

primer *happening* norteamericano. Cage extendió la influencia de su mayor referente, Marcel Duchamp, a través de sus clases en The New School de Nueva York. Entre sus alumnos, de 1956 a 1958, se encontraba Allan Kaprow quien tres años después se inicia en la realización de *happenings*. (Otras figuras claves de este movimiento son Claes Oldenburg, Jim Dine y Robert Whitman). Para Kaprow, Pollock casi destruye una tradición que tiene su origen en la cultura griega. Después, asegura, sólo quedan dos alternativas: continuar en la dirección de Pollock dentro de la pintura o seguir un camino diferente a la pintura (entendida en su sentido tradicional).⁹² Wilson eligió ambas opciones. En palabras de Cage acerca de Jasper Johns: "Existen varias maneras de mejorar una partida de ajedrez. Una es volver a la posición inicial cuando está claro que se ha realizado un mal movimiento. La otra es aceptar las consecuencias, por devastadoras que sean".⁹³ Metáfora del mundo wilsoniano.

Cuando Robert Wilson llega desde Texas a Nueva York en 1961 se suma a la práctica del *happening*. Si bien más teatral que el de los artistas mencionados, su técnica de *performance* presenta un origen similar. Y en aquellos primeros años sesenta surge otra corriente que ejercerá una gran influencia en la obra posterior de Wilson: el minimalismo. "Más de la mitad de los mejores trabajos de los últimos años no son pinturas ni esculturas. El arte se ha diversificado", declaraba Donald Judd, iniciador del *minimal art* junto a Robert Morris, Frank Stella, Carl Andre y Dan Flavin.⁹⁴

En relación orgánica con el *minimal*, surgieron también entonces el arte sistemático y el arte conceptual. Artistas como Mel Bochner, Joseph Kosuth, Agnes Denes y Robert Irwin difundieron una tendencia que encaja a la perfección en la estética wilsoniana. *Serial Project 1/Set A* (1966) de Sol LeWitt, quizá el creador más destacado del grupo, podría pasar por un montaje escenográfico de Wilson. La instalación muestra un conjunto de mesas, sillas y muebles/estructuras sin paredes: monocromática, simple, limpia.⁹⁵ La escultura para un sitio específico y la escultura arquitectónica, representadas por creadores como Richard Serra, Athena Tacha y Alice Aycock, están vinculadas a la obra de Wilson desde sus orígenes. La escultura/*performance Poles* (1968) en Ohio aparece con frecuencia en los catálogos como su primera exhibición pública. Y por último en este recorrido por el arte norteamericano desde los años cuarenta a los noventa, un comentario acerca de las propuestas multimedia.

El *performance* y el *body art* surgen no sólo a partir del *happening* sino del *action painting* y el expresionismo abstracto (con lo cual cerramos el círculo iniciado desde la cita de Pollock, figura esencial de esta corriente). Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden y Laurie Anderson son algunos de sus máximos representantes. Y, desde el ámbito de las artes escénicas, Robert Wilson.⁹⁶ ¿Vana pretensión? Sin ir más lejos: La materia que emplean los pintores y los escultores es pobre comparada con las palabras, escupía Oscar Wilde. "Las

palabras no sólo poseen una música tan dulce como la de la viola y el laúd, colores tan ricos y vivos como los que nos hacen adorables los lienzos de los pintores venecianos o españoles, y una forma plástica tan cierta y segura como la que se revela en el mármol o en el bronce, sino que sólo ellas poseen el pensamiento, la pasión y la espiritualidad”.⁹⁷

El poeta y el pintor han tratado muchas veces un mismo asunto. Pero, en tanto que el poeta puede ser a su elección, pictórico o no, el pintor debe serlo siempre: limitado, no por lo que ve en la naturaleza, sino por lo que puede ser visto sobre el lienzo. [...] El color simple, desprovisto de significado y libre de toda forma definida, habla de mil maneras al alma. La armonía que existe en las delicadas proporciones de líneas y masas se refleja en el espíritu. Las repeticiones de motivos nos procuran reposo. Las maravillas del dibujo excitan la imaginación. En la sola belleza de los materiales empleados hay elementos latentes de cultura. [...] Los pintores han rebajado las artes visibles a la categoría de artes fáciles de comprender, y las cosas fáciles de comprender son las únicas que no merecen la pena contemplarse.⁹⁸

4.4 Multicultural, ecológico

Goethe, cosmopolita, amó a su país como nadie, pero cuando Napoleón invadió Alemania no alzó su palabra contra él: “¿Cómo podría yo odiar a una de las naciones más cultas de la Tierra, a la que debo una parte tan grande de mi cultura?”.⁹⁹ Si, como se ha dicho, trabajando dentro de los límites es como se revela el maestro, y la limitación, la condición misma de todo arte, es el estilo,¹⁰⁰ ¿dónde se encuentran los límites del artista multicultural? En palabras de Rockwell: “En el extranjero Wilson parece el arquetipo de lo que los europeos premian en los actores de cine americanos renegados, los solitarios músicos de jazz, los compositores minimalistas y los extraños autores: un genio natural, un excéntrico sin formación que trae algo fresco y sin compromiso. Incluso viene de un legendario estado americano: Texas”.¹⁰¹

El espacio geográfico de la ecología es global, planetario: multicultural. Una apuesta arriesgada en el ámbito de las artes escénicas contemporáneas. El montaje en inglés de Yukio Ninagawa de *Peer Gynt* (1994) recogió numerosas críticas adversas. Con un reparto de actores galeses, irlandeses, japoneses y noruegos, su versión de la mítica obra de Enrik Ibsen en una era tecnológica futurista fue acusado de fracasado intento de multiculturalismo. Ninagawa explicó entonces que pretendía acercar *Peer Gynt* a audiencias jóvenes. “Para los jóvenes de hoy es muy difícil descubrir quiénes son. Tienden a buscar su identidad en el marco de la realidad virtual”.¹⁰² El excesivo consumo de televisión y la afición de los jóvenes a los videojuegos también se encontraban en la base

de la propuesta de Ninagawa. Por otro lado, el director japonés encontró en esta obra del siglo XIX un adelanto escénico del presente siglo: teatro del absurdo, simbolismo y teatro tradicional al mismo tiempo. Mezcla. Como lo fue el reparto internacional elegido. “*Peer Gynt* es una obra maestra del enredo. Sobre todo en los actos cuarto y quinto hay muchos elementos mezclados de diferentes culturas: se desconoce de dónde proceden y cuál es su significado. ¿Cómo juntar todos estos elementos en una sola pieza?”.¹⁰³

Convencido de que el arte teatral se fundamenta en la provocación, la intensidad y el juego, Jatinder Verma entiende los componentes multiculturales de sus montajes como parte de una responsabilidad esencial como creador. Y como *outsider*. Por ello considera que el teatro y quienes lo practican se sitúan al mismo tiempo dentro y fuera de la sociedad: ambivalencia indispensable para conocer una cultura y disponer de la capacidad de trascenderla a través de un discurso crítico. Al explicar la conexión hindú de *Tartufo*, Verma ha comentado que la obra le permitió iniciar lo que en su opinión es el auténtico corazón del diálogo teatral. “No existe diálogo si hay acuerdo entre quienes hablan. No hay progreso”,¹⁰⁴ señala. El desacuerdo posibilita el progreso, aunque si se lleva al extremo puede desembocar en lucha. “En la disputa no hay progreso”. Y ahí encuentra su lugar: “El *outsider* inicia y provoca el diálogo. No tiene sentido una obra de teatro que reconfirma nuestras certezas”.¹⁰⁵

Otro elemento distintivo del mundo de hoy es, según Verma, la desaparición de la cultura. Confiesa que ha perdido el concepto de hogar y cultura, “un término ampuloso y ridículo, un sonido que va a desaparecer y, con él, un mundo de literatura, poesía, música... Nada puede impedirlo. Ni siquiera el re-aprendizaje del idioma. Porque el contexto [que sustenta la cultura] ya no existe”.¹⁰⁶ Para recuperar el lenguaje, de hecho, Verma cree que se necesitaría a un genio. “El último genio que tuvimos vivía en el siglo XVI y su nombre era Shakespeare. Aquel fue un periodo similar al actual por su enorme diversidad, grandes incertidumbres, grandes colisiones del lenguaje y diferentes formas del habla. En este contexto surgió este genio que inventó palabras, un vocabulario completo, que hoy se considera la cima de cualquier logro”.¹⁰⁷ Giorgio Strehler recordaba una producción en 1995 de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare que incluía actores de cinco países hablando sus propios idiomas.

Quizá sea un ejemplo extremo, un atrevimiento, un reto. Pero se acerca el momento en que va a surgir una generación de actores europeos bilingües o trilingües, que constituirán la base de un nuevo teatro europeo. [...] Lo cual no significa que los teatros nacionales de los diferentes países deban dejar de representar obras en su lengua y dentro de su tradición. La Europa que me interesa está compuesta por diversidad y particularidad. No una Europa estándar, sino una Europa donde cada vez es más fácil y más significativo el intercambio de ideas, talentos, habilidades, sistemas y estilos. Tal Europa debería ser una fuente

importante para mantener nuestra cultura humanista común, la cual está atravesando hoy una profunda crisis.¹⁰⁸

Crisis con antecedentes históricos. El teatro clásico francés inventó el alejandrino con el fin de extender al máximo los límites del lenguaje. En cambio en el teatro británico el verso es muy abierto, y en el Siglo de Oro español no surgió ninguna forma métrica particular. Como explica Lluís Pasqual, la combinación de las tradiciones cristiana, judía y árabe produjo formas escénicas mixtas. En Francia, por tanto, se elaboró un marco lingüístico más cerrado —con Corneille y Racine— que en el Reino Unido o en España. En el siglo XX, por el contrario, París ha sido la cuna de la multiculturalidad. Y el Théâtre de l'Europe es una prueba de cómo ha evolucionado esta mentalidad desde los tiempos de las vanguardias históricas. Para Pasqual “en el teatro se pueden intercambiar cosas positivas, soñar, viajar, aprender lo que se tiene en común con otras personas: algo que existía en Europa en el siglo XV y en el XVIII. ¿Por qué no abría de existir en el siglo XX? Mozart de repente empezó a escribir libretos en italiano, con una gran libertad, porque pensó que el alemán no era suficiente para explicar el tema de *Don Giovanni*”.¹⁰⁹ El Théâtre de l'Europe, según Pasqual, muestra un gesto simbólico, la idea de un teatro donde se asiste a obras en distintos idiomas.

Un lugar que va más allá del idioma, una forma de presentar cómo actúa un país e interpretan sus actores. La quintaesencia de ese país. No se trata de encontrar un idioma común europeo, sino un mosaico de culturas que reflejan a Europa. Francia es el único país que tiene un teatro dedicado a obras en idiomas extranjeros durante todo el año. He presentado en el Odeón una producción en ruso durante setenta y dos días, y esto sólo es posible en ciudades con grandes audiencias que están interesadas.¹¹⁰

Esta corriente de pensamiento multicultural explica la acogida de Robert Wilson en países como Francia, Alemania o Italia. (En Gran Bretaña también, aunque con mayor resistencia). En Estados Unidos una multiculturalidad escénica más débil contrasta con una —más evidente aún que en Europa— multiculturalidad demográfica. Según Peter Sellars, para las personas es tan necesario el tratamiento de situaciones contemporáneas desde un punto de vista clásico como desde el punto de vista del pensamiento y la expresión actuales:

Ocurren cosas que no han ocurrido en la historia del planeta que demandan ser contadas con nuevos sistemas, de manera que se tiene que crear material nuevo. Al mismo tiempo, es un error pensar que procedemos de la nada: heredamos todo el mundo. No escuchar las voces de los antepasados es una prueba de sordera que no ayuda mucho. Es importante contrastar nuestra vida en relación a la gran sabiduría que nos precede: sabiduría de personas que tratan de comunicarnos algo y que han pasado por las mismas situaciones.¹¹¹

Al final del siglo XX un reparto multicultural en una obra de teatro es, cuando menos, natural. Comenta Sellars:

Vivimos en una sociedad multicultural. Nuestra tarea como artistas es reflejar la sociedad en el escenario. El teatro siempre ha consistido en tratar de abarcar el mundo que sea posible. Voltaire escribió una obra, *L'Orphelin de la Chine*, acerca de la infancia de Ghengis Khan. Siempre ha existido esa tendencia a imaginar otras partes del planeta y a tratar de procesar esa experiencia. Shakespeare llamó a su teatro The Globe por su interés en el mundo y por cierto sentido de la parte del mundo que podemos mostrar en escena. ¿Cuál es la riqueza del mundo en teatro? Por eso para mí es importante mostrar en cada montaje el mundo de alguna forma real. [...] El teatro no es una actividad individual. No podremos entender nada sin una búsqueda del entendimiento colectivo. La experiencia o el punto de vista individual ya no se adecúa al mundo de hoy. El conocimiento ha de ser entendido como comprensión, como diálogo tal y como Platón lo expuso. La cuestión es dónde es posible el diálogo y cómo puede extraerse su riqueza.¹¹²

En la visión artística de Robert Wilson el teatro significa “una actividad de vida y de creación en otras culturas”.¹¹³ Esta concepción encuentra un paralelo en su autoexilio, al trabajar para teatros europeos. Según señala Bonnie Marranca, Wilson “habita esa clase cosmopolita de personas sin hogar que tienen la capacidad de vivir en todas partes y en ninguna. El estado natural de su trabajo es el traslado”.¹¹⁴ Es decir, Wilson vive inmerso en el interculturalismo: un fenómeno vinculado a la práctica, la teoría/crítica y la visión mundial, la actitud mental que precede al *performance*, su proceso de creación y los escritos teóricos que lo acompañan. Para Marranca no existe una creación mundial en teatro a excepción del inacabado proyecto de Wilson *the CIVIL warS* (1984). De manera que el debate intercultural suele tomar como punto de referencia *The Mahabharata* de Peter Brook y las obras de Ariane Mnouchkine. El encuentro de las culturas inglesa y francesa (antiguas potencias coloniales) ha generado las muestras interculturales europeas más destacadas.

En Estados Unidos la literatura ha registrado una mayor permeabilidad intercultural que el teatro a través de escritores como V.S. Naipaul y, después, Rushdie, Bharati Mukherjee, Amitav Ghosh, Vikram Seth y Ruth Praver Jhabvala.¹¹⁵ Tras Grotowski, Eugenio Barba y Richard Schechner desarrollon sus trabajos en la órbita intercultural. Al tiempo que Philip Glass recibía la influencia de la música hindú. Y muchos acogían el arte oriental en su vertiente estética o budista: desde Graham, Cunningham y Cage, hasta los creadores de Fluxus y la escuela de Judson; en el ámbito del videoarte y el *performance*: Nam June Paik, Yoko Ono, Allan Kaprow, y en el ámbito del teatro experimental: Robert Wilson, Lee Breuer, Peter Sellars, Elizabeth LeCompte, Meredith Monk, Ping Chong, Julie Taymor y Theodora Skipitares.¹¹⁶

En estos creadores el arte oriental implica aproximación a sus modelos narrativos, la construcción del espacio y el tiempo escénicos, el uso conceptual de las marionetas, la separación del cuerpo y la voz, y el desarrollo de vocabularios formalistas en consonancia con el ritmo, la composición, el silencio y la abstracción. A través de las artes visuales, el multimedia, la danza y el teatro, las estéticas japonesas se fusionaron al modernismo europeo para crear la escuela de *performance* de vanguardia de Nueva York.¹¹⁷ Lo intercultural como práctica escénica presenta dos manifestaciones diferentes: inclinación hacia la experimentación formal y la abstracción (más próxima al modelo japonés) e inclinación hacia el compromiso político y al teatro popular (más próximo a las prácticas de Latinoamérica, India, el Sureste asiático y África). En los años sesenta en Nueva York compañías como The Living Theatre, The Open Theatre y The Performance Group destacaban en este segundo grupo. Y según Marranca, en una especie de regreso al espíritu contracultural, la vanguardia de la década de los noventa se aproxima a esta tendencia sobre todo a través de tres directores escénicos: Robert Wilson (Byrd Hoffman Foundation), Richard Foreman (The Ontological-Hysteric Theater) y Lee Breuer (Mabou Mines).¹¹⁸

De hecho el éxito en Europa de Wilson se vincula a su “otredad”. Desde el punto de vista estético parece ser que puede trabajar en cualquier parte fuera de su propia cultura. Tal vez este fenómeno se deba a que vive en un proceso artístico como forma de viaje y descubrimiento. Su sistema creativo subvierte el sentido de hacer y —para el público— de ver teatro desde su centro cultural. De nuevo, en la observación experta de Marranca, la obra wilsoniana queda conectada al interculturalismo de la siguiente manera:

Si la vanguardia de comienzos de siglo expresaba tendencias nacionalistas al reflejar, al otro extremo del espectro, interculturalismo como tema y técnica, en la actualidad el modelo intercultural de Wilson —un trabajo, literalmente, entre culturas— perfila un nuevo orden económico. El carácter mundial de Wilson apunta hacia una vida en transformación: alegoría de un arte de aquí y allá.¹¹⁹

4.5 Oriental

En el último tercio del siglo XX en el mundo del arte occidental se comienza a mirar hacia Oriente. Después de dos milenios. La cultura oriental parece más cercana a través de las diversas manifestaciones de su tradición popular: las artes marciales de Japón y Corea, el yoga, la relajación mental y corporal, la medicina natural, la relación con el medio ambiente... El contexto histórico, una vez más, encierra claves a tener en cuenta.¹²⁰

China ha actuado como país regulador durante varias décadas, la India impulsa su desarrollo tras su independencia del colonialismo británico, y Japón se convierte

en la gran potencia a la sombra de Estados Unidos. La expansión de los países asiáticos, sumada a las comunicaciones globales aproximan Oriente y Occidente. El tratado indio clásico, *Natya-Sastra* o el tratado de Zeami sobre el *nô* muestran una visión diferente del conflicto, el drama y la recepción teatral con respecto al modelo occidental, basado en la cultura griega, donde la *Poética* aristotélica desempeñó una función esencial de reglamentación estética.

Los poetas de mayor intuición adelantaron el descubrimiento. Paul Claudel (quizá el dramaturgo más innovador en lo formal del siglo XX, según Pavis) pasa largas estancias en Japón y China. Antonin Artaud queda deslumbrado con el teatro balinés. Brecht mantiene una estrecha vinculación con la escena china. Y tras estas personalidades, y las vanguardias que arrastran, se encuentran las artes escénicas orientales.

La resurrección del teatro de Artaud hacia 1960 impulsó un método oriental para actores frente al método Stanislavski. Eugenio Barba funda en Oslo en 1964 el Odin Teatro, para después extender por toda Europa los principios del arte oriental. Por otro lado, grupos como Yo Kagura, artífice de una liturgia sintoísta que recorrió Europa en 1980, y Sankai Yuku en los años noventa muestran en Occidente su creaciones. Teniendo en cuenta que tal vez la manifestación escénica de mayor trascendencia que han llegado a Europa es el *kathakali*. Con ciertas semejanzas con la *dutangada* medieval, el *kathakali* ha sorprendido por la meticulosidad en los detalles de la acción que acompañan el recitado de textos. Los profesores Oliva y Torres-Monreal lo explican así:

Con qué cuidado se atienden los movimientos complicados de los ojos (globos oculares, cejas, párpados) o las modalidades simbólicas de las manos, que cuentan con veinticuatro posiciones fundamentales, de las que nacen otras muchas llamadas *combinadas*; o el maquillaje, cada trazo caracteriza un determinado rol o personaje, se completa con trajes de una magnificencia increíble; o las joyas, collares, grandes pendientes que completan la preparación del actor... [...] Las evoluciones de la danza, acompañada por la música y los recitados, sugieren vivencias estéticas nuevas. Todo este despliegue tendrá lugar ante un pequeño telón o cortina. [...] Teatro del inconsciente, mítica representación del hombre ante su destino inevitable. Por eso el *kathakali* puede mostrar su *Macbeth* (y el cine japonés su versión del rey Lear en *Ran*). Confluencia de teatro profundo.¹²¹

El *nô* (también escrito *noh*) tiene su origen en el siglo XIV. Presenta una trama sencilla con connotaciones intelectuales y emocionales complejas:

Aparecen tres personajes principales (el protagonista, *waki*; el mirón, por lo general un sacerdote ambulante; y un intermediario). Un coro recita las partes narrativas y en los momentos culminantes penetra en escena con expresiones simbólicas. Frente a la austeridad del decorado, impresiona por su fantasía

desplegada en ricos vestidos de seda, la estilización y hasta la intimidación de sus máscaras y de sus movimientos rítmicos, de una violencia desconocida, frente a la ternura en las escenas de seducción. Conmueve, aunque no se tenga información sobre su alcance simbólico: el escenario, por ejemplo, es como una gran conciencia sobre la que el *waki* proyecta su mundo profundo, para que cada espectador lo asimile a su modo, lo interprete sin razonamientos, lo conduzca a su propio interior...¹²²

El *kabuki*, una modalidad teatral posterior, sintetiza los gestos cotidianos y los diversos estilos de música, danza y representación.

El *kabuki* concilia lo sublime con lo humano. Es mucho más brillante, pues todo le está permitido: despliegues escenográficos en los que tanto contará la composición cromática; vestuarios de gran lujo; un maquillaje sometido a toda una teoría: sobre la cara cubierta de blanco a distribución de pinceladas rojas, azules, grises, negras, caracterizarán a los personajes y sus estados anímicos. La emisión de la voz, en recitados ondulantes que expresan el carácter o el imperio del personaje, la lentitud ritual..., llamará la atención del occidental.¹²³

Además del interés y la admiración que han despertado en Occidente, ¿cuál es la incidencia de las manifestaciones del arte oriental en la práctica escénica occidental? A rasgos generales, se han propuesto los puntos siguientes:

Recuperación del sentido ceremonial del espectáculo.

Integración y armonización de lenguajes (recitado, danza...).

Exigencia de un estilo depurado por parte del actor, enraizado en una filosofía armonizadora del cuerpo y del espíritu.

Concepción perfeccionista y ascética del arte (en la India, la preparación mínima del actor exige unos diez años de dedicación exclusiva, a fin de dominar todos los gestos y su simbología).

Carácter sagrado, mítico del espectáculo.¹²⁴

Grotowski afirmó que si a Artaud le fascinaba el teatro balinés fue porque no entendió el significado de sus signos. "Las nuevas teorías de la percepción estética advierten que todo arte sin penumbras, sin sugerencias, sin misterios, carecerá de interés, no golpeará los sentidos del espectador ni cuestionará sus hábitos".¹²⁵ Ya advertían los simbolistas que "Occidente ha gastado sus signos, ha agotado sus interpretaciones o ha creado barreras y censuras al ejercicio libre de los creadores. Sólo se permite lo admitido por la autoridad que vigila los textos y tradiciones de nuestra civilización cristiana. La huida a Oriente era algo más que un esnobismo de poetas".¹²⁶ La riqueza de estas formas escénicas orientales es enorme. Más allá del deslumbramiento formal que han originado en el teatro occidental durante las últimas décadas presentan un territorio aún desconocido, vasto y complejo. En su análisis del teatro nō Donald Keene llama

la atención sobre varios puntos que dan cuenta de la confusión generada: la autoría de los textos presenta numerosas tergiversaciones, las traducciones no son muy eficaces y, sobre todo, los valores de la literatura no se pierden en la atención exclusiva sobre la interpretación y el montaje escénico.¹²⁷ Y viceversa.

Los montajes de clásicos occidentales de Yukio Ninagawa destacan por su audacia visual. Así como sus revisiones de las obras de Yukio Mishima y sus puestas en escena de piezas nō. De hecho este japonés nacido en 1935 comenzó interesado por la pintura, para terminar creando montajes que a menudo superan las expectativas que incitan. Al comienzo de su carrera Ninagawa pasó doce años trabajando como actor hasta que, con su Teatro Contemporáneo del Pueblo fundado al calor de la agitación social del 68, llamó la atención de Tadao Nakane. Con este poderoso productor Ninagawa se ha desarrollado dentro de un marco conceptual radical, un estilo de espectáculos amplios basados en la luz y el color, interpretaciones operísticas de gran precisión, esplendor imaginativo, rica imaginería oriental, repartos extensos y una reconfiguración de la acción en piezas clásicas.

Ninagawa ha explicado que el gobierno japonés no subvenciona el teatro contemporáneo porque ha sido muy criticado por él. También cuenta que existen tres clases de espectadores en Japón: chicas jóvenes que van a ver actores jóvenes en pequeños teatros, mujeres mayores que ocupan el noventa por ciento de la audiencia del teatro comercial, y miembros de todos los sectores sociales a quienes les gusta un teatro más abierto. Hacia este tercer grupo Ninagawa dirige sus versiones de los clásicos europeos. “El teatro japonés estaba dirigido por los actores, no por los textos, de manera que cuando comencé a leer teatro europeo fue como leer literatura”.¹²⁸

En el ámbito occidental, Jatinder Verma, nacido en Tanzania en 1954, fue el primer creador procedente de una comunidad de emigrantes en ser invitado a dirigir en el Royal National Theatre de Londres. Su *Tartufo* (1990) mezclaba formas tradicionales hindúes y alta cultura europea. Al igual que Ninagawa, Verma ha adaptado durante veinte años clásicos occidentales en función de su cultura original. *Troilus and Cressida* (1993) era una pieza teatral de gran potencial visual ambientada en Bosnia. El conflicto racial de los Balcanes encontraba su réplica en actores ataviados con trajes hindúes. Verma continuó su investigación de las realidades multiculturales del teatro y la sociedad en *The Bourgeois Gentleman* (1994) de Molière, donde una profunda exploración del inglés conducía a concebir a los asiáticos como personas “traducidas” o transformadas a través de la emigración.¹²⁹

En 1963 se fundó el Théâtre du Soleil, definido por Denis Bablet como la aventura más importante del teatro francés desde Jean Vilar y el TNP.¹³⁰ Su directora, Ariane Mnouchkine, nacida en 1939, evolucionó desde el realismo

psicológico hacia un teatro de tradiciones rituales y formas populares carnales. Con un estilo ecléctico e inventivo, Mnouchkine se interesa por la fusión de las artes escénicas de Oriente y Occidente. *Les Atrides* (1992), interpretado por un reparto multicultural, presentaba un amplio repertorio de tradiciones asiáticas.¹³¹ Y *Tartufo* (1995) proponía una revisión actual de la comedia de Molière usando la metáfora del fundamentalismo islámico. (Para justificar su decisión, Mnouchkine se ha referido a la actualidad, a la mezcla de culturas dominantes en París, y al problema del fanatismo islámico).

En un marco más amplio Mnouchkine confiesa: “Mi amor por Asia y el teatro asiático han determinado la mayoría de mis montajes. Mis padres teatrales son la India, Japón y China”.¹³² No obstante, afirma que en Occidente se encuentra literatura dramática más importante, los grandes autores: Shakespeare, Chéjov. “En Oriente se inventaron los actores. Ellos descubrieron el arte de la interpretación”.¹³³ Por ello considera que de la unión de ambos resulta el teatro perfecto. Al menos al que Mnouchkine aspira. Al igual que, entre otros, Peter Brook. Además de este elemento común, se equipara a ambos directores por su trabajo con actores multiculturales. De hecho el *Mahabharata* (1984) de Brook coincidió con *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi de Cambodge* de Mnouchkine quien, por otro lado, afirma: “Los resultados son diferentes; la investigación probablemente sea familiar; pero no he visto su trabajo, de manera que no lo conozco”.¹³⁴ (Mnouchkine admite pocas referencias: directores de cine y Strehler).

Otro caso. *The Dragon's Trilogy* de Robert Lepage fue calificada con los títulos siguientes: teatro del milagro a la búsqueda del Oriente profundo, pieza que lo dejará maravillado con símbolos de un jardín Zen, retorno a las fuentes de la belleza, obra maestra de la imaginación, viaje épico...¹³⁵ Explica Lepage:

La razón por la que estoy tan fascinado por las culturas japonesa y china es porque poseen un concepto tridimensional de las cosas. También porque su forma de escritura es a la vez sonido e imagen. Supone el dibujo y el sonido de la palabra. Al leer japonés hay que entender lo que ves y lo que escuchas, porque el idioma varía. De modo que la mente está siempre cambiando. Y esta es la razón por la que el teatro japonés y la ópera china son los más refinados, tridimensionales, hologramas escultóricos en teatro.¹³⁶

Lepage, quien ha viajado en numerosas ocasiones a Japón y ha trabajado con actores japoneses, considera que se suele malinterpretar la cultura oriental porque se aprecia con los ojos o bien con los oídos, cuando la belleza y el refinamiento de la cultura japonesa se encuentra en esa secreta conexión de ambos de un forma armoniosa, actuando en la misma dirección. Sellars señala:

Vivimos en una sociedad que privilegia la escritura como experiencia vital. Los budistas no se sientan en una habitación a leer un libro: se trata de una forma de transmisión oral en la que se recibe una enseñanza de un maestro. El elemento humano es tan importante como el texto. [...] Mis primeras experiencias en teatro fueron sombras javanesas y Bunraku japonés, donde marionetas cumplen mejor su función que las personas en obras de Cocteau con acotaciones escénicas en las que aparecen caracoles baboseando. Y pensé: Esto es el teatro. Quince años después leí a Arthur Miller y pensé: ¿Qué es esto? Llegé al teatro a través de culturas surrealistas y modernistas. No leí a Dickens hasta los veinticinco años, pero en el instituto empezamos con *Finnegan's Wake*. Pensé: Esto es lo normal.¹³⁷

William Forsythe también recoge la tradición oriental. Se muestra interesado por las múltiples posibilidades de organización de los cuerpos. Considera que una de las influencias más importantes en la danza occidental ha sido el ballet clásico, que a su vez ha recibido muchos impulsos de la arquitectura. Explica:

La coreografía cambia mucho de un coreógrafo a otro, de una cultura a otra. En Tailandia aparece de manera distinta que en Europa, pero en cada cultura tiene una validez específica. Me gustaría que existiera una comunicación intercultural, de modo que la gente se sorprenda siempre de la multiplicidad de las imágenes que el hombre da de sí mismo. [...] Según la concepción tradicional en el ballet los movimientos van desde el centro del cuerpo hasta un espacio hipotético. Yo sitúo en el centro la irregular simetría del cuerpo humano.¹³⁸

La influencia de las religiones orientales también ha alcanzado otras clases de tratamiento de la forma, vinculadas a la obra de Robert Wilson. Al abordar temas de la meditación, por ejemplo, a través de sus objetos escénicos, reorganiza claves perceptivas y culturales que permiten que se dé una experiencia moderna de valores espirituales. Gran parte de esta obra se consideró una estafa vanguardista: algo que no cambiará para muchos. Pero la historia ha demostrado muchas veces que el presente ve sólo aquello que quiere ver, y deja que los arqueólogos del futuro desentierren el resto.

¹ John Cage, *American Artists on Art. From 1940 to 1980*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1982.

² Wilson en conversación con Eco, op. cit., pág. 175.

³ Wilson en "Danton's Death", op. cit.

⁴ Texto de introducción, "Wilson, Büchner, Danton's", op. cit.

⁵ Rockwell, op. cit, pág. 26.

⁶ Wilson, Lectura en el Nobel Symposium, Royal Dramatic Theatre, Estocolmo, mayo 1988.

-
- ⁷ B. Brecht, "Über experimentelles Theater" en *Collected Plays*, Ralph Manheim/John Willet (edición), Vintage Books, Nueva York, 1972, págs. 130-135.
- ⁸ Ibid. [ilustración]
- ⁹ Doug Hall/Sally Jo Fifer (editores), *Illuminating Video/An Essential Guide to Video Art*, Aperture/BAVC, Nueva York, 1990, pág. 465.
- ¹⁰ Matthew Drutt/Ursula Frohne, "Bruce Nauman", *Media Scape*, Guggenheim Foundation, Nueva York/ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, págs. 29-33.
- ¹¹ Drutt, "Nam June Paik", op. cit., págs. 34-41.
- ¹² Georges Maciunas, "Manifiesto 1963", Creación nº10, Madrid, febrero 1994, pág. 54. Ben Vautier "Todo ello es difícil", op. cit., pág. 60.
- ¹³ Eugeni Bonet, "El futur(ism)o de la imagen en movimiento" en *Bienal'90*, op. cit., pág. 37.
- ¹⁴ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*. Tomo I (Las estructuras) y Tomo II (Las formas), Siglo XXI de España, Madrid, 1989, pág. 407.
- ¹⁵ Ibid. [Léger], pág. 396.
- ¹⁶ Román Gubern, *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona, 1995, pág. 162.
- ¹⁷ Ibid. [Buñuel], pág. 355.
- ¹⁸ Ibid. [autores cinematográficos], pág. 465.
- ¹⁹ Michael Kirby, *A formalist theatre*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1987, pág. 96-107.
- ²⁰ Ibid. [Anderson, Jesurun]
- ²¹ Luis Santos Gutiérrez en "Cartas al Director", El País, agosto 1994.
- ²² Andrés Trapiello, "Pasen y vean", El País, 13 agosto 1994.
- ²³ Francesc Torres, "La gran pantalla", El Europeo nº28, Madrid, 1991, págs. 92-93.
- ²⁴ Janny Donker, "La libertad de expresión no basta", Euromaske nº1, Ljubljana, otoño 1990. [ADE 27, Madrid, noviembre 1992, págs. 60-61]
- ²⁵ Pérez Coterillo, "Tadeusz Kantor", op. cit, pág. 158.
- ²⁶ Eugène Ionesco, "A Talk About the Avant-Garde", *Notes & Counternotes [Notes et contre-notes]*, Editions Gallimard, París, 1962], John Calder, Londres, págs. 51-52.
- ²⁷ Ibid. [dramaturgos de vanguardia], págs. 39-40.
- ²⁸ Ibid. [dramaturgos revolucionarios]

-
- ²⁹ S. Brecht, op. cit., pág. 150.
- ³⁰ Kirby, op. cit., pág. X.
- ³¹ S. Brecht, op. cit., pág. 152.
- ³² C. Innes, *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*, pág. 245.
- ³³ Siegel, op. cit., pág. 139.
- ³⁴ Ibid. [Monk, Cunningham, Graham, Brown], pág. 11.
- ³⁵ Henry M. Sayre, *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1989, págs. 131-132.
- ³⁶ RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1988, págs. 184-189.
- ³⁷ Trilling, "Robert Wilson's Ka Mountain and Guardenia Terrace", op. cit., pág. 34.
- ³⁸ Eric Bentley, op. cit., págs. 7-19.
- ³⁹ Richard Gilman, *The Making of the Modern Drama*, Da Capo Press, Nueva York, 1987, págs. VI-XVI.
- ⁴⁰ Ibid. [teatro posmoderno]
- ⁴¹ Ibid. [Strindberg, Büchner]
- ⁴² Lawson, op. cit., pág. 212.
- ⁴³ Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Publicaciones de la A.D.E., Madrid, 1994, pág. 431. [*La crise du personnage dans le théâtre moderne*, 1978]
- ⁴⁴ G. Requena, op. cit., págs. 154-156, 164.
- ⁴⁵ Ibid., págs. 154, 159-160.
- ⁴⁶ S. Brecht, op. cit., págs. 119-120, 135.
- ⁴⁷ Jonathan Watkins, "Metamorphic Strategies", *Art International* n°11, París, verano 1990, pág. 63.
- ⁴⁸ Luis Alfonso Fernández, "Las artes plásticas: ambigüedad multifacética", *Doce años de la cultura española (1976-1987)*, Equipo Reseña, Encuentro Ediciones, Madrid, 1988, págs. 291-303.
- ⁴⁹ Ibid. [arte en la década de los sesenta]
- ⁵⁰ Ibid. [arte en la década de los setenta]
- ⁵¹ Lyotard, *La condición posmoderna*, op. cit.

-
- ⁵² J.L. Martínez Montalbán, "La historia en 20 películas", *Doce años de cultura española*, op. cit., págs. 180-211.
- ⁵³ Hal Foster (editor), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983, pág. XV.
- ⁵⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991, pág. IX.
- ⁵⁵ Steven Connor, "Postmodern Performance" en *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Basil Blackwell, Cambridge, Massachusetts, 1990, págs. 132-157.
- ⁵⁶ Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", op. cit., págs. 219-254.
- ⁵⁷ Jean Baudrillard, "The Procession of Simulacra" en *Simulations*, Semiotext(e), Nueva York, 1983, págs. 1-80.
- ⁵⁸ Daryl Chin, "Interculturalism, Postmodernism, Pluralism" en *Interculturalism & Performance*, PAJ Publications, Nueva York, págs. 84-85.
- ⁵⁹ Gianni Vattimo, "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente" en *En torno a la posmodernidad* de G. Vattimo y otros, Anthropos, Barcelona, 1994, págs. 9-19.
- ⁶⁰ Vicente Molina Foix, "El cine posmoderno. Un nihilismo ilustrado" en VV AA., *Historia general del cine, Volumen XII, El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 151.
- ⁶¹ Ibid. [Vattimo], pág. 155.
- ⁶² Jeannie Siegel, *Art Talk/The Early 80s*, Da Capo Press, Nueva York, 1988, págs. 1-13.
- ⁶³ Kim Levin, *Beyond Modernism/Essays on Art from the 70s and 80s*, Harper & Row, Nueva York, 1988, págs. 7-8.
- ⁶⁴ S. Brecht, op. cit., pág. 147.
- ⁶⁵ Martin, op. cit., pág. 153.
- ⁶⁶ G. Requena, op. cit., pág. 76.
- ⁶⁷ Pavis, op. cit., págs. 189-190.
- ⁶⁸ Ibid. [teatro contemporáneo], pág. 238.
- ⁶⁹ Ionesco, *Notes & Counternotes*, op. cit., págs. 15-16.
- ⁷⁰ Ibid. [escritura teatral], pág. 19.
- ⁷¹ Pavis, op. cit., pág. 127.
- ⁷² Ibid. [teatro ritual], pág. 443.
- ⁷³ Ibid. [Barthes], pág. 432.

-
- ⁷⁴ Delgado/Heritage, "Robert Lepage", op. cit., pág. 142.
- ⁷⁵ Ibid. [cine], pág. 156.
- ⁷⁶ Ibid. [teatro, ópera]
- ⁷⁷ Ibid. [luz en teatro], pág. 157.
- ⁷⁸ Delgado/Heritage, "Peter Sellars", op. cit., págs. 228-229.
- ⁷⁹ Ibid. [teatro, tecnología]
- ⁸⁰ Delgado/Heritage, "Jatinder Verma", op. cit., págs. 297-298.
- ⁸¹ Delgado/Heritage, "Lluís Pasqual", op. cit., págs. 218-219.
- ⁸² Ibid. [cine, teatro]
- ⁸³ Abel Gance ("Le temps de l'image est venu" en *L'Art cinématographique*, 1927) citado por Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", op. cit., pág. 222.
- ⁸⁴ Virilio [imágenes], op. cit.
- ⁸⁵ Antonio Fernández Lera, "La máquina y el hombre", *El Público* n°84, Madrid, mayo/junio 1991, págs. 90-92.
- ⁸⁶ Ibid. [Studio Hinderik]
- ⁸⁷ Ibid.
- ⁸⁸ Ibid. [Plessi]
- ⁸⁹ Fernández Lera, "Mickery, entre la memoria y el futuro", *El Público* n°85, Madrid, julio/agosto 1991, págs. 86-88.
- ⁹⁰ Jackson Pollock, *American Artists on Art*, op. cit., pág. 6.
- ⁹¹ Ibid. [arte moderno]
- ⁹² Jasper Johns, *American Artists on Art*, op. cit., pág. 59.
- ⁹³ John Cage, *ibid.*, pág. 75.
- ⁹⁴ Donald Judd, *ibid.*, pág. 105.
- ⁹⁵ Sol LeWitt, *ibid.*, pág. 132.
- ⁹⁶ B. Nauman, V. Acconci, C. Burden, L. Anderson, R. Wilson, *ibid.*, págs. 225-244.
- ⁹⁷ Wilde, *El crítico artista*, op. cit., págs. 50, 88.
- ⁹⁸ Ibid. [poesía, pintura], pág. 88.

-
- ⁹⁹ Wilde, *Ensayos/Artículos*, op. cit., pág. 97.
- ¹⁰⁰ Ibid. [estilo], pág. 118.
- ¹⁰¹ Rockwell, op. cit., pág. 23.
- ¹⁰² Delgado/Heritage, "Yukio Ninagawa", op. cit., pág. 193.
- ¹⁰³ Ibid. [multicultural]
- ¹⁰⁴ Delgado/Heritage, "Jatinder Verma", op. cit., págs. 287-290.
- ¹⁰⁵ Ibid. [*outsider* en teatro]
- ¹⁰⁶ Ibid. [cultura]
- ¹⁰⁷ Ibid. [Shakespeare]
- ¹⁰⁸ Respuestas a preguntas de Delgado/Heritage a través de Eli Malke, "Giorgio Strehler", op. cit., pág. 268.
- ¹⁰⁹ Delgado/Heritage, "Lluís Pasqual", op. cit., págs. 207-211.
- ¹¹⁰ Ibid. [idiomas en teatro]
- ¹¹¹ Delgado/Heritage, "Peter Sellars", op. cit., pág. 238.
- ¹¹² Ibid. [sociedad multicultural], págs. 225-226, 238.
- ¹¹³ Marranca, "Robert Wilson's Forest of Symbols", Art International, París, verano 1989, pág. 16. [Traducción de "The Forest as Archive. Robert Wilson and Interculturalism" en *Interculturalism & Performance*, PAJ Publications, Nueva York, págs. 132-140]
- ¹¹⁴ Marranca, "Thinking About Interculturalism", op. cit., pág. 11.
- ¹¹⁵ Ibid. [literatura intercultural], pág. 13.
- ¹¹⁶ Ibid. [arte intercultural], pág. 14.
- ¹¹⁷ Ibid. [escuela de *performance* de vanguardia]
- ¹¹⁸ Ibid. [vanguardia neoyorkina en la década de los noventa]
- ¹¹⁹ Ibid. [Wilson], págs. 17-18.
- ¹²⁰ Pavis, op. cit., pág. 201.
- ¹²¹ Oliva/Monreal, [kathakali] op. cit., págs. 434-435.
- ¹²² Ibid. [nô]
- ¹²³ Ibid. [kabuki]

-
- ¹²⁴ Ibid. [influencia oriental en el teatro occidental]
- ¹²⁵ Ibid. [teatro de sugerencias]
- ¹²⁶ Ibid. [visión de los simbolistas]
- ¹²⁷ Donald Keene (edición), *20 Plays of the Nô Theatre*, Columbia University Press, Nueva York, 1970.
- ¹²⁸ Delgado/Heritage, "Yukio Ninagawa", op. cit., págs. 191-200.
- ¹²⁹ Delgado/Heritage, "Jatinder Verma", op. cit., págs. 277-290.
- ¹³⁰ Dennis Bablet en Didier Méreuze, "Alba y apogeo del teatro", *El Público* n°83, Madrid, marzo/abril 1991, págs. 121-125.
- ¹³¹ Bradby David, *Modern French Drama 1940-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pág. 191.
- ¹³² Delgado/Heritage, "Ariane Mnouchkine", op. cit., págs. 188-89.
- ¹³³ Ibid. [actores orientales]
- ¹³⁴ Ibid. [Brook]
- ¹³⁵ Fernando de Ita, "Un teatro de hallazgos, no de ocurrencias", op. cit., pág. 110.
- ¹³⁶ Delgado/Heritage, "Robert Lepage", op. cit., pág. 147.
- ¹³⁷ Delgado/Heritage, "Peter Sellars", op. cit., págs. 233-234.
- ¹³⁸ Eva Elisabeth Fischer, "William Forsythe", *El Público* n°76, Madrid, enero/febrero 1990, pág. 66.

ELEMENTOS ESENCIALES EN LAS DISCIPLINAS DE ROBERT WILSON

El cine parece haber sido inventado para expresar la vida del subconsciente, las raíces que penetran la poesía tan profundamente.¹

Luis Buñuel

Hice construir dos sillas para *A Letter for Queen Victoria*. Eran muy severas. Tenían ángulos rectos y faros de coche con largos cables eléctricos saliendo de atrás. Estaban situadas frente a frente. Muy simples. No debo contar mis propias ideas y asociaciones sobre estas piezas porque no quiero imponer mis ideas a los demás, pero para mí estas dos sillas son como los tiempos victorianos. Para Stalin, una figura del siglo veinte, construí dos sillas de cuero, orgánicas. Stalin tenía dos apartamentos idénticos. Todo era lo mismo. Los mismos muebles, las mismas chimeneas, todo hasta el último detalle. En los dos apartamentos había un sillón que estaba envuelto en una tela. Asocio la explosión de una bomba atómica y su nube en forma de hongo con estas sillas. Creo que uno de los grandes descubrimientos de nuestra época fue la separación del átomo. Es la separación de la mente. La separación del átomo tiene lugar en nuestra mente. Me gustó usar esta forma libre y orgánica para Stalin y el uso del material de cuero, que es muy austero, para la reina Victoria. Para mí estos dos tipos de sillas representan dos usos de materiales y se refieren a dos tiempos muy diferentes: los siglos diecinueve y veinte.²

Robert Wilson

5.1 Obra escénica

LENTITUD, VACÍO, SILENCIO

Un gesto mínimo se extiende hasta el infinito. Una palabra, en la repetición, parece interminable. En la obra de Robert Wilson el tiempo se detiene. El reloj de su espíritu creativo no se ajusta al lapso ordinario según el cual una hora tiene sesenta segundos. El ritmo de las obras teatrales de Wilson es lento. O bien, en sus obras hay momentos lentos. Muy lentos. Lo cual provoca la hilaridad de sus incondicionales seguidores y, por otro lado, la desesperación tanto de quienes ya están demasiado acostumbrados al ritmo trepidante al que se suceden los productos —obras, mensajes— de la cultura contemporánea, tanto como de aquellos que consideran que el resultado estético pretendido no precisaba tanta demora temporal. Wilson ha dilatado la noción del tiempo de una forma única y radical. El tiempo sobre un escenario, después de Wilson, nunca ha sido lo mismo. Montajes de cinco horas (*Einstein on the Beach*, 1976) hasta de una semana (*KA MOUNTAIN*, 1972) son la mejor muestra.

Se ha dicho que la vida real fluye y no se detiene: es un caos inconmensurable en el que cada historia se mezcla con todas las historias y no empieza ni termina jamás. Se trata de la imbricación de la ficción en la realidad:

La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio. El sistema temporal de la vida real y de la vida ficticia son diferentes. La manera en que discurre la existencia difiere: cuándo se detiene, cuándo se acelera, cómo es la perspectiva del narrador que describe ese tiempo inventado. Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de la ficción hay siempre un abismo. [...] El tiempo de la ficción es un recurso para conseguir ciertos efectos psicológicos: pasado posterior al presente (*Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier), pasado remoto que nunca llega a disolverse en el pasado próximo (novelas clásicas); eterno presente sin pasado ni futuro (obras de Samuel Beckett); laberinto en que pasado, presente y futuro coexisten, anulándose (*El sonido y la furia* de William Faulkner).³

En la obra de Wilson confluyen todos los tiempos: el pasado-futuro de *Alice* (1990), el pasado remoto de *The Forest* (1988), el eterno presente de *Hamletmachine* (1987), el laberinto temporal de *Deafman Glance* (1972). Y aun más. Interesado por la cinemática del automóvil —coche, moto, avión...— y de la imagen —cine, televisión, vídeo, infografía...— a Paul Virilio le fascina la dromología: ciencia o lógica de la velocidad, la cual ofrece una clave de interpretación del mundo contemporáneo. Escribe Virilio:

Inmersos en la experiencia televisual, no vivimos sino en la esfera de la relatividad de Einstein, aunque es una situación distinta a la existente cuando él la descubrió,

porque el suyo era el mundo del tranvía, del tren y, como mucho, del cohete. Pero hoy vivimos en el espacio de la relatividad, en un espacio en el que no hay posibilidad de separación. La imagen que tenemos del tiempo es la de la instantaneidad y la ubicuidad, y hay una tremenda falta de comprensión de la velocidad, una falta de concienciación sobre la esencia de la velocidad.⁴

Según Virilio existen cuatro tipos de velocidad: la velocidad metabólica del cuerpo, las emociones y los reflejos (también se la podría llamar velocidad animal); la velocidad tecnológica; la velocidad de los motores de los automóviles (en sustitución del transporte animal); la audiovisual (en sustitución de la percepción y los reflejos humanos). Wilson es tal vez uno de los creadores contemporáneos que ha ensanchado más los límites de la velocidad. Recordemos *Einstein on the Beach*.

También Virilio señala que tras la desintegración nuclear del espacio de la materia, hemos llegado por fin al territorio del tiempo de la luz: la vivencia de la relatividad y de la no-separabilidad cuántica.

Ni siquiera vivimos en un mundo de segundos; vivimos en un mundo de unidades de tiempo infinitamente más pequeñas que el segundo. Y este tránsito de un tiempo extensivo a otro intensivo tendrá un impacto en todos los aspectos de la sociedad. [...] Y de ahí la sensación de que nos enfrentamos a una época de transición [...] en la que el mundo real y nuestra imagen del mundo ya no coinciden. Lo cual origina los problemas cotidianos de la percepción.⁵

Problemas que según Baudrillard se producen a través de costumbres transexuales o transpolíticas. En esta dirección Franco Quadri, uno de los expertos europeos en la obra de wilsoniana, explica en su artículo "El teatro de Robert Wilson (o el descubrimiento del 'tiempo') que en sus montajes el espacio ya no está dividido en puntos, sino en instantes, y la longitud de la escena sólo es medible en el espacio de la hora. La imagen, aunque reencontrada, no es perceptible más que a la luz de la cuarta dimensión. Y el tiempo, para comprenderlo y asumirlo en su nueva acepción, se propone al espectador como clave para entrar en el teatro de Wilson. El tiempo adquiere una entidad determinante en un discurso musical. Según comenta Quadri:

Organización musical que determina la estructura de *Deafman Glance*. [...] El sonido sale a flote en el prelude de *Overture* (1972): un nivel hablado en vivo, un contrapunto grabado de conversaciones privadas, transmisiones radiofónicas o ruidos naturales y una tercera cinta musical: repetitiva o clima. [...] El mismo tipo de superposición simultánea aparecía en las divisiones espaciales de *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973): estratos horizontales fijados habitualmente en el número mágico de siete. Incluso cuando Wilson, a partir de *A Letter for Queen Victoria* (1974), modifica sus composiciones esquemáticas iniciales mantiene un cierto orden lógico, un principio de asociación-disociación, una arquitectura formal. En *Einstein on the Beach* la composición resulta de asociaciones

figurativas. Y *Death Destruction & Detroit* (1979) se ha comparado a la geometría abstracta. Hasta llegar al clasicismo de *Edison* (1973) en su gusto extremo por la perfección visual.⁶

El tiempo es también el punto de partida de la tesis doctoral del profesor Frédéric Maurin: *Robert Wilson ou l'émergence d'une nouvelle temporalité sur la scène contemporaine*.⁷ En este trabajo Maurin revela perfiles de la obra wilsoniana sorprendentes y paradójicos. No en vano el uso de los distintos elementos escénicos resulta en ocasiones contradictorio. En opinión del crítico Ángel Fernández-Santos:

Sobre las imperfecciones, es decir, sobre las imprecisiones, los vacíos y las ambivalencias de las palabras, se ha de disparar la libertad del actor en cuanto intérprete de la partitura verbal del drama, pues el drama genuino, o está plagado de silencios, de huecos por donde penetre en él otra elocuencia de diferente orden que la del escritor, o es un drama estéril, impresentable o indigno de serlo.⁸

¿Encajan los términos imperfección e imprecisión en la obra wilsoniana? ¿Vacíos? ¿Ambivalencias? Sin duda. El silencio está vinculado al vacío. De ahí su tremenda potencialidad. Las omisiones pasionales, por ejemplo, reconvertidas en elipsis o en figuras poético-censoras, crean en realidad en el texto un vacío saturado de deseabilidad y de sentido, perturbando los márgenes del texto en que tal vacío se inscribe.⁹ Fernández-Santos también sostiene que en la esencia del teatro reside la imperfección:

La materia del teatro es la pasión —el desorden—, cuya naturaleza eleva al teatro por encima de la existencia de los hombres: la representación de sus errores, inconsecuencias, contrasentidos, imperfecciones, como forma de escapar de ellas, en un esfuerzo imposible, infructuoso, que se agota en sí mismo, como en sí mismo se agota el gozoso ejercicio de la vida, en cuanto movimiento condenado a muerte, en cuanto movimiento imperfecto. Tras la circular perfección de una tragedia de Esquilo o de Sófocles, y a partir de Eurípides, la imperfección entró en el teatro y jamás volvió a salir de él. Nada hay más lleno de tachaduras invisibles que el torrente verbal de Shakespeare.¹⁰

En *La structure du texte artistique* Lotman afirma que los modelos históricos y nacional-lingüísticos del espacio se convierten en la base de la construcción de una imagen del mundo: de un modelo ideológico completo, propio de un determinado tipo de cultura.¹¹ En el mundo escénico de Wilson la imperfección del espacio convencional se torna en una forma diferente de perfección. Y la imagen —explícita— teatral evoca una imagen —implícita— mental donde los valores culturales conocidos dan la mano a desconocidos conceptos (por ejemplo, de origen oriental).

Ubersfeld señala que la percepción del espacio teatral no es la percepción de un cuadro pictórico. Es imposible, salvo notables excepciones, elaborar un estudio iconológico del espacio escénico tal como podríamos hacerlo de la estructura de un cuadro.¹² No obstante, Wilson representa en teatro el uso del espacio con un criterio plástico, pictórico. Espacio escénico como cuadro tridimensional.

La música crea un pasado desconocido y llena del sentimiento de pena hurtado al dolor exterior. Por ello se ha dicho que es el tipo perfecto de arte: no puede decir nunca su último secreto. En cualquier caso, en la actualidad se han roto las distinciones entre clasicismo y modernidad: el avanzado y moderno en su época sigue aún vigente. Y la música del siglo XX se muestra como consecuencia lógica del pasado. Música que, al contrario de lo que parece, no está dominada por un sentimiento trágico de la vida. (Cage en la posguerra resulta alegre). Lo aclara el crítico musical Francisco Ramos:

En el Romanticismo reina la subjetividad del compositor: el yo del autor frente a la naturaleza. Esa subjetividad (evidente en la música reaccionaria del siglo XX, la música cinematográfica, la *new age music*...) se impone sobre el material estrictamente sonoro. A partir de la revolución de Debussy, el compositor dispone de los timbres instrumentales con una mirada objetiva. El sonido queda liberado y cada obra se articula en función del color y de la textura instrumental. Desaparece el aliento romántico, el discurso de extracción literaria, en favor de las masas y los volúmenes sonoros en movimientos sin fin ni principio definidos. Así, en Ligeti, Varesse, Xenakis o Scelsi. Cage y Feldman se apartan de todo historicismo: el sonido surge del silencio.¹³

La subjetividad como punto de partida del proceso creativo, el concepto plástico de textura y el uso del silencio son claves en la obra de Wilson. Obra ligada a la música contemporánea a través de la conexión con compositores como John Cage —sobre todo, a través de Merce Cunningham—, la utilización de músicas coetáneas, la colaboración con músicos como Philip Glass, Brian Adams, David Byrne, Tom Waits y Lou Reed, y el interés por dirigir —además de óperas del repertorio clásico— obras de autores como Varese y Nono. También señala Ramos que a partir de Debussy y Schönberg el discurso musical se encuentra ya privado de las bases reconocibles del ideal romántico: la cadencia perfecta ha dado paso a la interrogante, a la pregunta sin respuesta. En este sentido encaja una de las más frecuentes declaraciones de principios de Wilson: “Rechazo el teatro que presenta conclusiones”.¹⁴

La complejidad reside ahora en la escucha. Según Ramos la música de la modernidad no ofrece una satisfacción, una consolación al oyente. Al contrario, provoca la duda, de lo que resulta el natural rechazo de todo aquel que se asome a la creación musical con el único pretexto de asistir a un discurso sólo atractivo, superficial. Las obras de Wilson son famosas por su complejidad. Y su

forma de trabajo se considera una de las más radicales búsquedas de la perfección compositiva. Matemática.

Toda música es matemática. Hasta la más banal está sujeta a una organización precisa. Las obras musicales con un mayor grado de especulación matemática pertenecen al periodo de apogeo de la polifonía renacentista. En nuestro tiempo surge una variante importante con respecto a la música del clasicismo: el concepto de escucha. Los compositores de la línea Debussy/Webern —Varese, John Cage, Morton Feldman, Luigi Nono, Ligeti, Olivier Messiaen, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann, Giacinto Scelsi, Salvatore Sciarrino, Zimmermann, Heinz Holliger...— entienden que la complejidad emana de la misma materia sonora y no de la escritura en la partitura.

Con la modernidad la forma ha quedado abierta a cualquier experiencia. La atenta escucha del material sonoro se impone frente a la actitud del oyente que sólo espera del discurso musical la ilustración sonora de una idea literaria. Es decir, se trata de una música anti-ilustrativa o ambiental o bien desligada del discurso textual. Todas ellas implican variaciones constantes en el trabajo escénico (teatral y operístico) de Wilson tanto como principios que abarcan también toda su obra (audiovisual y plástica).

Las artes se desarrollan de forma unívoca: a toda corriente pictórica o literaria corresponde otra en el campo musical. Büchner, *El grito* de Munch, las novelas de Canetti y Musil se corresponden con el expresionismo de Berg y Schönberg; el expresionismo abstracto de Rauschenberg o Rothko equivale en música al arte de Feldman; las obras poético-narrativas de Edmon Jabès, con sus silencios y su misticismo, están muy cerca del mundo de Nono; los enigmáticos senderos que se bifurcan de Borges y su multiplicidad de ecos corresponderían en música a las sonoridades espaciales de Scelsi y Ligeti; el mundo de la duda y la autorreflexión de Samuel Beckett o las obras de Hölderlin y Wittgenstein están conectados con la obra de Feldman.

Contexto sonoro-musical en el que Wilson ha crecido desde el ruido hasta el silencio. Y viceversa. Desde *Deafman Glance* hasta *Time Rocker* (1997). Al igual que John Cage, Robert Wilson se interesa por la potencia del sonido en el espacio abierto: el sonido con espacio a su alrededor. En su método de composición incorpora el parlamento como texto de una forma tan natural como Cage trata el sonido como música. (Por su uso frecuente de canciones de pájaros se le ha calificado como el Olivier Messiaen del teatro). El texto de Cage construía un paisaje. El texto de Wilson es un bosque como biblioteca. Como fuente de saber.¹⁵

TABLEAUX VIVANTS, ÓPERA

“Llamo a mis obras óperas porque esta palabra significa *opus*, obra”,¹⁶ declara Wilson. Entonces, ¿todas sus obras pueden ser consideradas óperas? Y, en cualquier caso, ¿cómo definir la ópera en la actualidad? Para empezar, se ha dicho: “El estreno de *Einstein on the Beach* en 1976 transformó para siempre la imagen de la ópera”.¹⁷ No todo el mundo está de acuerdo. Según recuerda Edwin Denby, en Francia comenzaron a llamar a la obra de Wilson *opéra muet*. Si bien para Denby se trata de teatro, “porque los actores no actúan como en una pieza de danza sino como en una obra de teatro realista. Es evidente, pero se trata de esa clase de interpretación”.¹⁸

Braudillard afirma que la categoría de belleza y la primacía de los objetos bellos se constituyó por primera vez en el Renacimiento.¹⁹ De manera que Wilson se muestra como un creador renacentista que aborda sus creaciones en la ópera, un medio escénico donde la belleza —de una voz, un traje, un decorado— se valora sobremanera. (Con frecuencia: se sobrevalora). Y para lograr ese ideal Wilson no conoce límites: “El equipo no está diseñado para hacer lo que Bob Wilson le pide que haga”,²⁰ ha dicho una colaboradora, Jennifer Tipton, diseñadora de iluminación de *Alceste* (1991).

Hay un libro acerca de imágenes del cuerpo en el espacio que reúne obras de Picasso y De Chirico, Kazuo Ohno y Sankai Juku, Pina Bausch y Robert Wilson.²¹ Todos ellos, creadores de espacios bellos: reveladores. Si, como dice Jorge Luis Borges, la música es la inminencia de una revelación que no se produce,²² la obra de Wilson —como la de estos otros artistas— es música pura, que en la ópera encuentra su hábitat natural.

Asimismo la ópera permite la técnica de los *tableaux vivants*. Por ejemplo, la escenografía de *A Letter for Queen Victoria* —una ópera como *opus*—, recuerda las primeras piezas teatrales, poéticas y místicas, de Vassily Kandinsky: composiciones escénicas, pintura escénica. Así Wilson crea paisajes de formas escultóricas iluminadas por la potencia de colores brillantes: una poesía visual de trascendente belleza y espiritualidad.²³ La interpretación se ajusta a este sistema plástico. El trabajo con los actores podría definirse como la “arquitectura ambulante” que proclamaba el artista de la Bauhaus Oscar Schlemmer. (La mujer en forma de Estatua de la Libertad de *A Letter for Queen Victoria* puede servir de muestra).

En la ópera los cantantes/actores no tienen que moverse (mucho) para mayor gozo de este director de obras clásicas —*La flauta mágica*, *Lohengrin*...— y contemporáneas —*El jinete negro*, *Alicia*...—. “La inmovilidad me conmueve. Esta botella, este vaso, una gran piedra en una playa desierta: son cosas sin movimiento que, sin embargo, dejan libres grandes movimientos en mi mente.

No siento lo mismo con un ser humano que cambia de lugar constantemente de una forma idiota".²⁴ Son palabras de Joan Miró que Wilson hubiera firmado.

La imaginería social e histórica wilsoniana también acompaña el concepto operístico: formal. Gracias a su familiaridad y su resonancia emocional, estas figuras (sujetos o temas) prometen significados e invitan a realizar lecturas. Tienen un peso formal. De manera que cuanto más importantes sean los sujetos o más conocidos sean los temas, mayor es la tensión que define los efectos de la propuesta escénica. El acento descansa en la provocación de un modo de ver que acepte tales elementos separados y en conflicto, que han de ser vistos a través o en contra de los demás.²⁵

El espectador tiene que permanecer alerta al encantamiento: preconcepción de todo acto dramático, según Nietzsche, quien ofrece un argumento que favorece la noción operística de lo puro, lo exclusivo: "Ahora nos damos cuenta de que el escenario con sus acciones fueron originalmente concebidos como pura visión, y que la única realidad era el coro".²⁶ Es decir: canto e imagen en un contexto de estaticidad (por parte de los actores) y contemplación (por parte de la audiencia). En palabras del crítico de arte Clement Greenberg, el arte es experiencia, no principios; lo que cuenta de principio a fin es la calidad; el resto es secundario.²⁷ Sobre todo en ópera, la cual se permite la licencia —más que otros medios escénicos— de la sublimación poética extendiendo los márgenes de la arbitrariedad. (Los símbolos de la poesía no son sólo sucesivos sino también arbitrarios, proclamaba Lessing en *Laocoön*).

Wilson siempre resulta arbitrario por convicción. Baste recordar su despreocupación por ajustarse a la veracidad. Construye su repertorio de variaciones y secuencias en torno a figuras de fuerte carga emocional, social e histórica: el rey de España, Stalin, la reina Victoria, Einstein, Hess, Edison, Lincoln... Figuras que conservan articulaciones como sujeto aparente, sin desarrollar ninguna conexión concreta con la realidad, de forma libre. *The King of Spain* (1969) terminó incorporado como segundo acto de *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) mientras que en 1971 *Freud* se combinó con *Deafman Glance* para crear una obra única de doce horas de duración. En palabras de Lessing: "Los rasgos característicos del arte griego son la noble simplicidad y la tranquila grandeza, en forma y en expresión: como las profundidades de un mar, siempre en calma, aunque en la superficie haya agitación como muestra la grandeza del alma guiada por las pasiones".²⁸ Operística visión en un ensayo acerca de la relación entre la poesía y la pintura.

Por otro lado, se trata de rasgos típicos del teatro de Wilson que adquieren una dimensión incluso más explícita en sus montajes de ópera. Entre ellos destaca su técnica compositiva y el tratamiento del tiempo escénico. Se trata de la expresión máxima de la posmodernidad tecnológica. El método de creación

La clave para entender la pasmosa originalidad de *Einstein* es bastante simple: no intente comprenderlo demasiado. Mientras la ópera, en efecto, trata del famoso científico, no se basa en su personaje ni sus ideas en un sentido literal. *Einstein* es más un retrato simbólico que una biografía musical o un análisis dramático teatral de ideas. Toma selectos aspectos simbólicos de nuestro más representativo genio [...] y los mezcla con artefactos contemporáneos —una nave espacial, por ejemplo— para crear una serie de cuadros metafóricos. [...]

Otra clave es que la partitura de Glass y la visión escénica de Wilson son arquitectónicas. Las dos están construidas a partir de estructuras matemáticas desarmadas, que crecen y encogen, repiten y avanzan el tema visual y musical de la obra. *Einstein* no es una historia que se desenvuelva en orden cronológico sino una meditación generada por una obra de teatro construida de símbolos visuales y figuras musicales. Sus mejores momentos son las inesperadas conexiones entre sus muchos precisos momentos, y no las emociones melodramáticas de épicos relatos arrolladores. La intención de *Einstein* es crear un ánimo de intensa concentración en el espectador. El tiempo se extiende: música e imagen se mezclan por repetición y acumulación.³⁵

Einstein, según el recuento de Molina Foix, muestra rasgos claves de la obra wilsoniana: irracionalidad, estructuración alógica y cíclica, anti-sentimentalismo, despojamiento, estatismo, procesos acumulativos, así como el gusto por la expresividad oriental de Wilson y Glass (heredado de Cage). Explica Molina Foix:

Einstein on the Beach comienza con números y está hecha de ecuaciones. La primera *knee-play* que abre la ópera tiene como fondo sonoro una recitación azarosa de números, más tarde repetida en otras escenas, y la combinatoria en torno al 3 preside la obra. Tres espacios o motivos visuales/auditivos —la sala del proceso (con el subreferente de la cama donde el sabio sueña o inventa), el tren, la nave espacial—, cuatro actores, cuatro por tres cantantes, y un ejecutante de violín que, entre la paridad de la orquesta y los actores, insiste en su furiosa monodía con las cuerdas. Tres dispositivos formales estuvieron también en el origen de la ideación teatral de Wilson: retratos, naturalezas muertas y paisajes.³⁶

En el mismo artículo Molina Foix recuerda un comentario de Philip Glass acerca de *Einstein on the Beach*: “La técnica de repetición y multiplicación de pequeñas moléculas similares, unidas en una progresión continua y gradualmente variable, produce una textura acústica estática aunque en perpetuo movimiento, que representa una analogía aural con la experiencia visual de observar un cuadro del *op-art*”. La ópera, pues, en manos de Glass y Wilson es otra cosa.

5.2 Obra audiovisual

THEATRE OF IMAGES

En la década de los setenta Robert Wilson figuraba como uno de los representantes del teatro de imágenes: *theatre of images*. Como director de teatro, cine y vídeo, en los noventa se le puede considerar un prototipo de creador multimedia. Icono artístico de fin de siglo. El icono, como signo que denota su referente por sus rasgos al margen de la existencia o no de referente (Pierce), prevalece en la escena, mimética e imitativa por excelencia.

Si bien en la actualidad se ha ampliado el campo icónico al hablar de función determinante icónica (indicial o simbólica, frente a icono, índice y símbolo), y al establecer escalas de iconicidad. Se opone así iconocidad y simbolismo como dos mecanismos dialécticos sin reducir la descripción escénica sólo en términos de abstracción y simbolización. Lo icónico, de hecho, abarca opciones diferentes: *iconocidad diagramática*, como código en función de la configuración entre objeto y signo (realismo brechtiano), e *iconocidad metafórica y metonímica*, como código en función del paralelismo entre objeto y signo (abstracción constructivista).

El texto dramático se especializa de forma tal que el discurso se modula en función del lugar de su enunciación, como los caligramas: donde la visualización influye en su significación. En este sentido se diría que el tratamiento del texto en Wilson tiene una función caligráfica. Y al unir este concepto a la noción jeroglífica de Artaud, Meyerhold, Brecht y Kirby se puede establecer una rasgo más propio de la estética wilsoniana.

En *Lenguaje y cine* Christian Metz clasifica los problemas de la percepción de la imagen fílmica en cuatro epígrafes: percepción visual-auditiva, identificación de los objetos, percepción del conjunto simbólico y connotativo, conjunto de los sistemas cinematográficos. Al aplicar estos sistemas en el ámbito teatral Ubersfeld señala una diferencia básica: el cine es materia de la expresión homogénea (según la fórmula de Hjelmslev), una imagen sobre una película; mientras que el teatro es más complejo.

Umberto Eco añade que "los signos icónicos reproducen ciertas condiciones de la percepción del objeto sólo después de haberlas seleccionado según códigos de reconocimiento y de haberlas anotado según convenciones gráficas".³⁷ Los dos componentes fundamentales de la representación en el teatro hablado son la imagen y el texto. Lo visual está vinculado a la actuación escénica, iconicidad de la escena, imágenes escénicas; lo textual pertenece al campo del lenguaje dramático y textual, simbolización, sistema y signos arbitrarios.

¿El actor? Una imagen parlante. Esta “monstruosidad” —que el teatro sólo comparte con el cine— impide saber cuál es el vínculo jerárquico que caracteriza el plano visual y los signos verbales. A veces el texto se “ilustra” con una imagen, en otras la imagen no se comprende sin la “leyenda” de un texto. La sincronización es tan perfecta que se olvida que son dos modos de significación y se pasa sin dificultad de uno al otro. Pero la presencia del actor predomina sobre el sentido inmaterial del texto:

En el teatro el signo creado por el actor tiende a monopolizar la atención del público a expensas de significaciones materiales que acompañan al signo lingüístico. Tiende a desviar la atención del texto hacia la realización vocal, del discurso hacia las acciones físicas, incluso hacia la apariencia física del personaje escénico, etc.³⁸

A partir de los análisis de Lessing sobre la pintura y la poesía —en *Lacoonte* (1766)— hasta la sistematización de Jacobson (1971) en signos visuales y auditivos, la comparación permite el establecimiento de una serie de oposiciones, que no son absolutas, sino que funcionan como aspectos dominantes en la oposición:

VISUAL	TEXTUAL
simultaneidad (estado)	sucesión (proceso)
figuras y colores en el espacio	sonidos articulados en el tiempo
contigüidad espacial	continuidad temporal
permanencia de la imagen	fugacidad del texto
comunicación directa	comunicación mediatizada por un narrador/actor
posibilidad de una descripción de los objetos	posibilidad de una narración de los episodios
referente simulado por la escena	referente simbolizado y extraescena
posibilidad de fijar en lo visual	posibilidad de explicación del texto en relación
significados procedentes del texto	con elementos visuales
indicaciones inmediatas sobre la situación	situación no inmediatamente visible
materialización del sentido	sentido codificado por un sistema semántico

Roland Barthes escribe en 1973:

El teatro es, en efecto, esa práctica que calcula el lugar donde aperecerán las cosas: si sitúo el espectáculo aquí, el espectador verá esto; si lo sitúo en otro lugar, no lo verá, y puedo aprovecharme de este escondite para incorporar una ilusión; la escena es esa línea que viene a interceptar la red óptica, diseñando el punto de llegada y el comienzo de su desarrollo.

El director dispone el espacio escénico y los actores de forma dialéctica, es decir, en función a la vez de la lógica de sus relaciones en un momento dado y

de la forma en que la imagen aparecerá ante el público. Según la concepción de la escena como cubo-segmento de una realidad “puesta en vitrina”, el espectador se encuentra inmovilizado en el centro de la perspectiva de las diversas vistas de la escena; se transforma en un ser pasivo y *voyeur*, siendo capturado por la ilusión. Todo parece representarse y concentrarse en su red óptica. La perspectiva de los personajes es el punto de vista respecto del mundo y de los otros caracteres, el conjunto de sus visiones, opiniones, conocimientos, sistemas de valores, etc. Como sólo se pueden comparar diferentes perspectivas a partir de un mismo objeto fijo, las perspectivas de los personajes sólo tienen significación en relación con el mismo asunto, por lo general un conflicto de valores o de intereses, un juicio sobre la realidad.

Existe una perspectiva central y/o en ocasiones se da una convergencia de perspectivas: la simpatía del espectador ha sido manipulada en dirección al héroe (Molière), divergencia de perspectivas: no se da una solución, se confunden las pistas (Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*) o cada grupo social elige su perspectiva (los amos y criados de Marivaux); el lugar indeterminable de la ideología: es el lugar no fijo del texto dramático en el que el espectador toma su propia decisión.³⁹

La imagen juega siempre un papel importante en la práctica teatral contemporánea, pues se ha erigido en noción que se opone a las de texto, fábula o acción. El teatro, habiendo reconquistado su naturaleza visual de representación, llega incluso a invocar una sucesión de imágenes escénicas y a tratar los materiales lingüísticos y actanciales como imágenes o cuadros: así se ha observado en los espectáculos de Wilson. Y también en la obra de Kirby, Foreman, Regy, Demarcy y Planchon.

La puesta en escena es siempre una puesta en imágenes, pero es imaginada e imaginante: el sujeto del discurso, el mundo representado son figurados por una producción de imágenes que ciñen de una manera próxima las realidades de las cuales el texto habla o sugiere. Pero la escena ahora se encuentra mucho más cerca a un paisaje o a una imagen mental, como si se tratara de superar la imitación de una cosa o su puesta en signo. El espacio escénico, constata Pierron, será en adelante “máquina de sueños”. La búsqueda de la dimensión fantástica y desmaterializada de la imagen renueva el estatuto de la representación y del texto dramático: éste, desde el momento en que es imaginado en escena, se presta de hecho a una relectura según nuevas modalidades. A pesar de su deseo de romper la lógica del texto, la imagen no llega sin embargo a ser inmediata e indistinta; continúa siendo una construcción de la maquinaria teatral y posee su propia organización formal.⁴⁰

Estos principios generales acerca del fenómeno de la imagen en la escena actual delimitan el ámbito de rasgos particulares de creadores como Robert Wilson. Sus

montajes de teatro y ópera muestran de forma explícita aspectos mencionados arriba, como por ejemplo el valor icónico del texto dramático o la reconfiguración de la perspectiva del espectador. Aspectos que registran aplicaciones escénicas y conceptos muy concretos.

Para el director Robert Lepage, en la línea multimedia de Wilson, existe una razón por la cual el cine tiene un marco horizontal: las cámaras realizan visiones panorámicas, el cine trata de la vida cotidiana. Es puro realismo. Lo cual significa un movimiento de derecha a izquierda o viceversa.

A veces la cámara sube y baja, pero en general las historias horizontales se cuentan mejor en cine. Tal vez algún día la forma y el marco del cine cambien, pero ¿por qué nadie ha inventado una pantalla vertical después de cien años? El medio, técnica y simbólicamente está vinculado al horizonte: el espacio donde habitan los seres humanos.⁴¹

Y los actores. André Bazin cita a Henri Gouhier (*The Essence of Theater*), para quien lo específico del teatro es la imposibilidad de separar la acción del actor, la importancia total del ser humano en teatro; en cambio, puede existir drama en cine sin la presencia de actores.⁴² La realidad ha dejado de existir, afirman algunos. Otros hablan de desaparición de las imágenes de la realidad. Virilio cree que existen generaciones de imágenes que corresponden a generaciones de realidad (igual que hay generaciones demográficas o culturales): prehistórica, Picasso, hiperrealismo, pintura actual... Algo que no tiene que ver con la semiótica sino con la temporalidad de la imagen.

Las imágenes han dejado de ser algo que se pueda interpretar. Igual que la luz ha sido desposeída de toda función artística para asumir otra función que es práctica y elemental, las imágenes se han convertido en una nueva forma de luz, pero se trata de luces que aún somos incapaces de entender, puesto que todavía nos sentimos atraídos por su espectacularidad. Y parece muy cierto en el caso del vídeo, la televisión e incluso el cine, que ahora está en crisis precisamente por eso. Estas imágenes son el vehículo de algo que aún no hemos analizado: el estadio final de la luz. Ejemplo de esto es la CNN, "la tercera ventana", 24 horas de imágenes que no son interpretadas.⁴³

La realidad se muestra a través de las imágenes pero, también, ¿la realidad puede ser invisible? Según Virilio la oscuridad es la imagen bloque, formada por ocho clases de imágenes: mental, ocular, óptica, gráfica o pictórica, fotográfica, cinematográfica, videográfica e infográfica, que están siempre interrelacionadas (ninguna imagen puede existir aislada de las otras). Estas ocho clases de imágenes forman un bloque opaco que oculta la realidad. Además, la imagen en su concepción y uso contemporáneos ha actuado contra otros vehículos del lenguaje y la comunicación. Opina Virilio:

El mayor daño hecho a la lectura y la escritura es que los lectores de hoy son en general incapaces de crear imágenes mentales a partir de la palabra escrita. Se suelen reinterpretar imágenes ya existentes, que han dañado la capacidad de crear imágenes mentales, de hacer cine en la cabeza. La representación literaria tiene un defecto: sus imágenes no forman figuras, y la decadencia de la escritura procede de que las imágenes gráficas, fotográficas y videográficas han sustituido a las imágenes mentales.⁴⁴

Robert Wilson suele hablar de imágenes mentales a los actores durante los ensayos. No le interesa saber cuál es el contenido de esas imágenes, pero asegura que son esenciales para transmitir algo —nunca emplea términos como “mensaje”— a los espectadores. De otro modo los textos, las imágenes, los movimientos estarían vacíos. Desnudos. Las imágenes mentales actúan así como motor de significación (conceptual) y de expresión (estética).

Baudrillard piensa en la imagen en términos de simulación. Benjamin habla de la imagen en la era de la reproducción técnica, asociada a la serialización fotográfica. En cambio Virilio habla de fotogramas o videogramas que participan en unidades de tiempo pequeñísimas que ya no tienen que ver con la fotografía ni la pose ni la instantánea: son imágenes y tiempos creados por el cine. Paul Valéry ya vaticinó: “Como el agua, el gas o la electricidad son traídas a nuestras casas desde lejos para satisfacer nuestras necesidades con un mínimo esfuerzo, nos proveerán con imágenes visuales y sonoras que aparecerán y desaparecerán con el simple movimiento de la mano, con poco más que un gesto”.⁴⁵

Las obras de arte son recibidas y valoradas en planos diferentes: uno muestra el acento en el valor de culto, el otro en el valor de exhibición.⁴⁶ El cine es fragilidad (ligado a un soporte material), futilidad (la más joven de todas las artes), facilidad (se suele presentar en forma de melodrama, erotismo o violencia), industria, arte, lenguaje, estilo, comunicación...⁴⁷ Antes de ser ritmo o relato, el cine supone estructuración del espacio. Si bien la imagen fílmica es siempre dinámica. Y, sin ser obra pictórica y teniendo que significar, la imagen emplea los valores creadores de la imagen más que los resortes del contenido. Ya se trate de la construcción de un espacio en arquitectura, de su representación en pintura, o de su valoración en cine, estas composiciones están fundadas en una ciencia del espacio, en la organización de una superficie.⁴⁸ Es decir, representación. Existen dos formas esenciales en las cuales el cine presenta el “mundo visible”, en términos de Leo Braudy, representados por sus creadores: el *estilo Renoir* y el *estilo Lang*. En función de su origen se pueden denominar *teatral* y *novelístico*, o bien *pictórico* y *arquitectónico*; y considerando su actitud frente al contenido: *abierto* y *cerrado*.⁴⁹ El mundo que da forma a la obra de Wilson, en nuestra opinión, podría figurar dentro de varias categorías: teatral, pictórica, arquitectónica y abierta.

Basculando entre ambos estilos, Lee R. Bobker encierra el cine contemporáneo en los nombres de Vittorio de Sica, René Clement, Luis Buñuel, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Satyajit Ray, Akira Kurosawa, Francois Truffaut, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Richard Lester y Stanley Kubrick.⁵⁰ Tras ellos aparece una vertiente de directores actuales agrupados dentro de una tendencia no exenta de ambigüedad: la posmodernidad. Molina Foix ha citado figuras representativas del cine posmoderno como Peter Greenaway, Leo Carax, Aki Kaurismäki, Joao Botelho, Hal Hartley, Rose Troche, Gus Van Sant, Quentin Tarantino, Atom Egoyan, Peter Jackson, Jim Jarmusch, Gregg Araki, Tim Burton y Ethan y Joel Cohen. Como referencias: Godard y Passolini, pasando por Bresson, hasta David Lynch.⁵¹ Wilson, también, se podría definir como posmoderno, aun en este contexto de cineastas.

El vídeo sigue un proceso diferente en el contexto de la representación audiovisual. Señala el profesor José Ramón Pérez Ornia:

Las más diversas formas de representación, hechas de palabras y de gestos, de acciones y de músicas, se han sucedido a lo largo de la historia, entre el culto y la fantasía mitológica, entre el rito del drama litúrgico y el juego o entretenimiento, en lugares sagrados como los templos o en anfiteatros y recintos públicos para la diversión y la contemplación.⁵²

En los años sesenta surge el vídeo como un nuevo medio de expresión artística, vinculado a las vanguardias neodadaístas, como indica Simón Marchán Fiz. El arte conceptual, pop, op, cinético, así como *happenings*, ensamblajes, ambientes, instalaciones y el movimiento Fluxus encuentran una referencia común: Marcel Duchamp.⁵³ El videoarte se opone a los modelos dominantes de la televisión (producción industrial, realismo de la representación, narración estereotipada...) e “instaura una nueva relación con el espectador al que exige esfuerzo intelectual para ver la televisión”,⁵⁴ según Pérez Ornia, quien añade:

En los años 20 Piscator y Brecht introdujeron la pantalla de cine en el escenario teatral. El escenógrafo checoslovaco Joseph Svoboda es, posiblemente, el primero que utiliza imágenes de vídeo en directo dentro de una representación teatral. En *Intolleranza* (1965) Luigi Nono emplea varias cámaras y tres pantallas sobre las que proyecta imágenes en directo, incluidas imágenes del público.⁵⁵

“La aparición del vídeo permite que autores de la vanguardia teatral como Bob Wilson, Richard Foreman o colectivos como Magazzini Criminali y Wooster Group, exploren otras formas dramáticas. Son producciones independientes cuya concepción se aleja del teatro tradicional y de las convencionales maneras de entender las relaciones entre televisión y teatro”,⁵⁶ indica Pérez Ornia, para quien la tendencia a la expresión corporal de las vanguardias escénicas de los años sesenta —orientadas en la línea de Brecht o de Artaud— actúa como punto dinamizador del acercamiento del teatro al vídeo. Entre los creadores más

destacados cita a Michel Jaffrennou, Shirley Clarke, Ricardo Caporossi y Ed Emshwiller, y las compañías The Living Theater, Squat Theatre, Studio Azzurro y Falso Movimiento. Entre los montajes más significativos: *Prometheus* (1968) de Carl Off, *The Electronic Hamlet* (1979) de Hansgünther Heyme y Wolf Vostell, *Hamletmaschine* (1981) de Jan Decorte, *Hamletmaschine* (1983-84) de Peter Henning y Werner Gerber.

En su comentario acerca de las obras de Richard Foreman (*Total Rain*) y Robert Wilson (*La femme à la cafetière*) seleccionadas en la Bienal'90 de Madrid, Pérez Ornia escribe: "Las producciones de estos dos dramaturgos trascienden en ambos casos el estereotipo de géneros, los códigos de una u otra experiencia artística. Foreman arranca de Faulkner para construir una especie de ensayo, mientras que Bob Wilson traduce el cuadro de Cézanne en clave y escala de imagen electrónica".⁵⁷ Molina Foix lo interpreta así:

En *La muerte del rey Lear* (que realizó por encargo de TVE para la serie "El arte del vídeo") Wilson quiso hacer un comentario gestual al *grand style* de dicción escénica y a la retórica interpretativa de los maestros; un precipitado de *body art* en cinco minutos, pues es, finalmente, el cuerpo actuante de Wilson, la majestad de su figura en negro ejecutando ritos de descompensación en la soledad de un decorado sin horizonte, destrozando con sus manos la últimas hojas de papel que quedan en el mundo, lo que se impone al suntuoso Lear de Gielgud que vemos intercalado. [...] [En *La femme à la cafetière*] frente a la fijeza de la superficie pictórica Wilson introduce una acción tan dramática que provoca la risa. [...] Y rompiendo el silencio mayestático de los planos insonorizados de Cézanne, Wilson pone música. *La femme* come y hace ruido al comer, gesticula al comer sonoramente, creando un foco de agitación al que responden los objetos.⁵⁸

Al analizar las relaciones entre vídeo y teatro, Pérez Ornia aporta la siguiente reflexión acerca de la obra audiovisual de Wilson:

Robert Wilson, uno de los principales impulsores del teatro de vanguardia [...] da un paso más: la acción teatral se transforma en relato de imágenes, la puesta en escena se doblega ante la cámara y el montaje. El escenario se convierte en caja escénica. La palabra, el texto, la expresión de los cuerpos, ceden ante la supremacía de la imagen. Wilson no es el único realizador de estas características —*Le train* (1985) del canadiense François Girard, también transforma la representación en lenguaje de imágenes— pero sí es el más sobresaliente, en consonancia con sus obras de teatro en las que rompe con el desarrollo argumental clásico, con la hegemonía de los diálogos. Robert Wilson concibe sus puestas en escena como un teatro de imágenes. Elabora sus producciones dramáticas en vídeo como si fuera un pintor. Estudia el encuadre con minuciosidad y concede suma importancia a la calidad de las luces y los colores, además de construir espacios sonoros. El sonido de Wilson se derrama por la imagen, desborda la pantalla y reclama permanentemente nuevos espacios más allá del campo visual.⁵⁹

Robert Wilson ha explicado así algunos de sus trabajos en vídeo:

Video 50 [1978] está compuesto por 130 episodios que, unidos, forman una estructura modular. Es decir, no tienen un orden fijo, sino que se pueden recomponer de múltiples formas. Se puede programar la duración que se desee, desde treinta segundos hasta cincuenta minutos. *Stations* [1983] tiene una estructura más narrativa, pero aun así se funda en pequeñas unidades de tiempo. Está compuesto de pequeños episodios, mini-episodios, que se pueden extraer y ver independientemente. *Deafman Glance* [1981] tiene también una estructura narrativa, pero no hace falta verlo en el orden en que lo he compuesto: su estructura se puede recomponer y ver de distintas formas.⁶⁰

El videoartista Bill Viola recuerda una anécdota que solía contar Cage. Tras permanecer solo durante un corto periodo de tiempo en una cámara sin eco en el MIT de Boston, Cage preguntó a un ingeniero cuáles eran los dos sonidos que había escuchado. El más alto era su sistema nervioso y el más bajo su presión sanguínea.⁶¹ Viola escribe: "Muerte es no movimiento/Quietud es vida/Quietud es muerte/Quietud es la raíz de toda vida/Muerte es la raíz de toda vida".⁶² Como Wilson, Viola cree que el silencio no existe. Ni el no movimiento. Lo explica de la siguiente manera:

En vídeo la quietud es una ilusión: la imagen sin movimiento no existe ya que la señal de vídeo está en constante movimiento a lo largo de la pantalla. [...] La subsiguiente evolución del vídeo desde sus orígenes ha consistido en el aumento del control sobre este sistema en continuo movimiento, en otras palabras, en la mejora del control sobre el tiempo.⁶³

Según el artista y teórico del vídeo Jean-Paul Fargier: "Ni una sola imagen queda intacta. Todas vuelan hechas trizas. [...] Cada imagen está siempre parasitada por otra u otras imágenes. El mundo surge en fases, salpicaduras... [...] Se pulsan todos los ritmos, menos uno: las 24/25 imágenes por segundo del cine/televisión".⁶⁴ Tiempo, en definitiva, constante y acelerado. "La televisión ha implantado un sistema universal de vigilancia y detección instantánea de cuanto ocurre en el mundo, en tiempo real, que es el tiempo de las tecnologías avanzadas de este final de siglo",⁶⁵ señala Pérez Ornia. En este contexto, en el vídeo *La femme à la cafetière* Wilson "trata de recomponer un cuadro del quizá más célebre pintor de lo estático [Cézanne], dar movimiento figurativo al artista que supo cuadrar el círculo de lo concreto",⁶⁶ siguiendo el comentario de Molina Foix. Una forma de escapar al paso del tiempo.

Desde el punto de vista del arte, el mobiliario es análogo a la escultura, defiende Vito Acconci. De manera que la escultura "para ser vivida" ha de ser preservada, por lo que el escultor en general sería un artista conservador, tradicional, mientras que el escultor que adopta el vídeo como instrumento teme quedar retrasado, anclado en el tiempo.⁶⁷ Y es en esta última superficie donde Jean

Baudrillard pretende resolver una duda antropológica en estado original: ¿Soy un hombre?, ¿soy una máquina?, se pregunta, para concluir que en la actualidad, con la realidad virtual y las nuevas tecnologías, el hombre no se encuentra alienado, sino que forma un circuito integrado con la máquina (el principio del interfaz). Máquina que es, a grosso modo, un objeto. Y objeto que, en el teatro de las imágenes de Wilson, deviene en personaje o en intérprete y, en este sentido, en actor. ¿Persona? El interfaz multimediático, pues, encuentra aquí —como en propuestas de vanguardia similares— una dimensión explícita en el plano del arte. Y continúa Baudrillard:

Hoy el medio más seguro para neutralizar a alguien no es saberlo todo sobre él, sino darle los medios para saberlo todo sobre todo. Ya no lo neutralizaréis con la represión y el control, sino con la información y la comunicación, porque lo encadenaréis a la única necesidad de la pantalla.⁶⁸

Aspectos que apuntan de forma global hacia los efectos contrarios que la obra de Wilson ejerce en numerosas ocasiones a través de mecanismos de significación similares. La escasez de información, la comunicación paralela y la lejanía con respecto al lenguaje de la pantalla, sin ir más lejos, confieren al trabajo wilsoniano unas resonancias alternativas: desneutralizadoras y antirrepresivas.⁶⁹ De hecho, a las energías *potencial* y *cinética*, Paul Virilio añade la *cinemática*, que resulta del efecto del movimiento sobre las percepciones ocular, óptica y óptico-electrónica, puesta en escena por la industria de la simulación y cuyo motor son los ordenadores. De manera que la ausencia de movimiento —o su ralentización— sería un ejemplo claro de cómo el cinemático Wilson construye un motor anticinemático.⁷⁰ Cocteau escribió: “El objetivo no es crear vida en la escena, sino hacer la escena viva”.⁷¹

¿Vida (visual) en movimiento o vida (visual) inerte? Al hablar del *punctum* de una fotografía (“lo que añadido y lo que en cualquier caso estaba ya en ella”), Roland Barthes tomó como referencia el retrato realizado por Robert Mapplethorpe de Philip Glass y Robert Wilson. “El cine posee un potencial que la fotografía, a simple vista, no tiene: la pantalla no es un marco sino una proyección”,⁷² afirma Barthes, para quien en la fotografía no hay campos ciegos: “Todo lo que ocurre dentro del marco muere absolutamente una vez que el marco se termina”. Y entre otros ejemplos señala: “Robert Wilson, dotado con un *punctum* ilocalizable, es alguien a quien quiero conocer [...] Wilson me atrae, pero no puedo decir por qué”.⁷³

La fotografía supone la construcción de un artefacto.⁷⁴ Es una intervención en la realidad: el acto de mediación por el cual la realidad adquiere un significado evidente y una mayor capacidad de comunicación. La imagen fotográfica expresa la necesidad de hacer una referencia al sentido icónico de lo real del cual pueden

surgir múltiples interpretaciones a partir del texto original. Está circunscrita a la realidad: es un fragmento de ella. Muestra un significado añadido, independiente e integrado a la totalidad.

También la fotografía actúa como lugar de encuentro y yuxtaposición de dos aspectos de la realidad, como propuesta de una metamorfosis continua, como gesto poético de aproximación a un texto o el fragmento de un texto. En este sentido sugiere el encuentro de una iconicidad primaria y una iconicidad secundaria. Como distorsión del significado de un fragmento, trasciende la metáfora evidente del acto creativo. La fotografía, en fin, aparece para mostrar la confrontación del arte y su doble en el gesto especular de dar y recibir en la circularidad de su necesidad constitutiva.

El pintor alemán Gerhard Richter, alumno de Joseph Beuys y admirador de Duchamp, encarna la preocupación por lo específico y constitutivo de la pintura como fórmula de la inteligencia. Algo ajeno al interés de Wilson. En una atmósfera dominada por el informalismo y por las actitudes políticas, Richter optó por los postulados del arte pop y Fluxus. También desde entonces ha reunido fotografías de las que obtiene la mayoría de sus pinturas. Afirma: "Hago cuadros a partir de fotos para no tener que ver con una pintura que excluye toda propuesta que tenga que ver con nuestro tiempo".⁷⁵

Fotografía, pues, a través de las tecnologías contemporáneas como reflejo intenso de la realidad. Ver, fotografiar y pintar es uno de los principios metodológicos del trabajo de Richter. Según su descripción:

La pintura es la forma de la imagen. La imagen es la representación y la pintura la técnica que permite descomponerla. Está pues por una parte la pintura y por otra la fotografía, que es la imagen en sí misma. La fotografía carece de realidad, no es más que, por así decirlo, imagen. Y la pintura tiene siempre algo de real: se puede tocar, el color tiene presencia; siempre produce una imagen.⁷⁶

Del mismo modo Wilson es un director escénico que manipula tecnologías actuales: es un artista que ve, fotografía y pinta. Proyectos encargados en los últimos años por compañías ajenas a lo teatral como Walt Disney (montaje de películas) o Polaroid (realización de retratos) confirman este aspecto del creador contemporáneo y de la obra wilsoniana. No obstante la visión de los medios audiovisuales que emplea en sus producciones (teatrales, electrónicas o plásticas) sigue siendo muy particular. Al describir los vídeos que aparecían en su exposición "*Robert Wilson (Mr Bojangles Memory: og son of fire)*" en el Centro George Pompidou de París, Wilson explica:

Los vídeos presentan diferentes naturalezas, ritmos, colores, texturas, y estructuras [...]. La sala es bastante severa en términos de materiales y

colores [...] mientras que el vídeo es algo muy luminoso, lleno de color, muy ligero y a menudo con bastante humor. Son el contrapunto del resto de la exposición. Son como la puntuación en el teatro kabuki: ves a un personaje moviéndose muy despacio durante un pasaje largo y de repente aparecen movimientos muy rápidos. Del mismo modo los vídeos son la puntuación del espacio, un intervalo que apoya la línea continua. Los vídeos presentan *close-ups* y cosas que se mueven rápido y tienen colores brillantes.⁷⁷

5.3 Obra plástica

“El teatro conceptual de Robert Wilson tiene sus raíces en las artes visuales. [...] Cada *tableaux* es un ensamblaje de imágenes en el tiempo y el espacio”,⁷⁸ se decía en el guión de un documental acerca de *Einstein on the Beach*. La posición de Wilson en el contexto de las artes escénicas contemporáneas proviene de su condición de artista visual. Asimismo el director Richard Foreman sugirió que sus trabajos escénicos tenían el carácter de una serie de *tableaux vivants*. En su reseña de la exposición de Wilson en el Contemporary Arts Center de Cincinnati en 1980, el crítico Craig Owen deja constancia en *Art in America* que una serie de llamativos *tableaux* enganchaban al espectador, sin referencia alguna a su origen teatral. En suma, en la obra de Wilson se identifica el *tableaux* como el espacio de encuentro entre la pintura y el teatro.

Johann-Karl Schmidt escribe en el catálogo de la exposición “*Memory of a Revolution*” (1987) en la galería municipal de Stuttgart: “Robert Wilson *still life is real life*” [la naturaleza muerta de R. W. es naturaleza viva].⁷⁹ También fue descrita como “estatismo animado, escena teatral sin acción y sin fin”, “una obra continua en un movimiento suspendido”. Se trataba de la mayor instalación de Wilson desde 1980. En ella había una pata gigante de elefante dentro de la cual se encontraba un actor de ochenta y dos años vestido de Napoleón con un pequeño teatro en miniatura en las manos de quien se escuchaban arias de Callas de la *Medea* de Cherubini. Una recreación de un hecho histórico como homenaje a la Revolución Francesa que tomó forma de *environment/performance*. En 1990 *Room for Salomé* formaba parte de la exposición *Energieen* del Stedelijk Museum de Amsterdam. En esta ocasión los muebles/esculturas actuaban como actores. Entonces se destacó su sentido teatral, poético, como si las sillas comenzaran a contar historias..., de la forma en que lo haría un artista.

En 1991 el Museum of Fine Arts de Boston, el Contemporary Arts Museum de Houston y el San Francisco Museum of Modern Art presentaron la exposición “*Wilson's Vision*”. La concepción de la muestra retornaba a las formas teatrales wilsonianas, con iluminación escénica y ambiente sonoro de Hans Peter Kuhn. En

el Prólogo había fotografías de esculturas de un castillo de Postdam, en el Acto I aparecía dominando la escena un brillante cubo blanco, símbolo del golem (figura sobrenatural en la literatura mística judía), y en un extremo una maniquí con una vestimenta (sombrero, máscara y abrigo largo de papier-maché) que usaron los actores de *Death Destruction & Detroit II* (1987); en el Acto II se recreaba la instalación *Memory of a Revolution*; en el Acto III aparecía una pared de control con luces luminosas de *Einstein on the Beach* (1976) y *Rudolf Hess Beach Chairs* de *DD&D* (1979).

En la exposición "*Mr Bojangles Memory: og son of fire*", presentada en 1991 en el Centre George Pompidou, Wilson crea una autopista a través de un paisaje con múltiples niveles con lava de un volcán. Proponía un juego de comparaciones entre obras de Wilson y de artistas contemporáneos: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Francis Bacon, Jeanne Bardey, Hans Bellmer, Constantin Brancusi, Alfred Courmes, Pablo Gargallo, Alberto Giacometti, Yves Klein, Willem de Kooning, Amadeo Modigliani, Piet Mondrian, Jean Pougny, Germaine Richier y Niki de Saint Phalle. "Robert Wilson es un maestro de la precisión en la ambigüedad, una precisión que puede ser localizada, capturada, representada en una interminable corriente de imágenes del interior urbano, cuya fuente no puede ser identificada", comentó entonces Joseph Hantmann.⁸⁰

Memory/Loss, León de Plata de escultura en la Bienal de Venecia de 1993, presentaba diversas referencias literarias. La idea surgió de una carta de Heiner Müller a Robert Wilson. En ella el dramaturgo alemán recuerda un texto del autor Tshinghis Aitmatov que describía un método de tortura mongol: a los esclavos de uso doméstico se les enterraba de cuerpo entero dejando la cabeza sobre la tierra. Les afeitaban la cabeza y les colocaban un casco hecho de piel del pescuezo de un camello recién degollado. Abandonados en un desierto, el sol contraía la piel de camello y provocaba que el pelo creciera hacia adentro. Los esclavos sometidos a esta tortura solían perder la memoria a los cinco días, y si conseguían sobrevivir quedaban trastornados, mansos... "No hay revolución sin memoria", afirma Müller.

La instalación de Wilson, donde aparecía un busto de cera en un desierto agrietado de arcilla, sugiere otra referencia literaria: un poema de Persy Bysshe Shelley escrito en 1817 que mencionaba un cuerpo enterrado en la arena por la mitad. Wilson declaró que la idea del montaje había surgido de *La tierra baldía* (1921), el trabajo apocalíptico de T.S. Eliot escrito en un sanatorio en Lausanne. En el mismo año tuvo lugar la exposición "*Robert Wilson: Portrait, Still Life, Landscape*" en el Museum Boijmans Van Beuningen en Rotterdam. Tras el historiador Harold Szeemann (1989) y el director de cine Peter Greenaway (1991), Wilson fue invitado como comisario de la colección permanente del museo. Su inspiración fue la estructura de una catedral o bien, en sus palabras, "la idea del cuerpo humano".

En *Portrait* quedaban representados “los pies, las raíces, los archivos”. En *Still Life* presentaba un largo y estrecho pasillo con diez cuartos laterales proponiendo un diálogo entre artistas antiguos y modernos. Según Wilson: “Se trata de diferentes escenarios, diferentes realidades. Son formas distintas de entender la vida. Diferentes confrontaciones, puntos de vista opuestos. Son como costillas”.⁸¹ Y por último *Landscape* equivale a la cabeza, lo espiritual: el cuadro de Degas *Petite danseuse de quatorze ans* en una enorme sala vacía, volcánica, posnuclear. Heinrich Brunke realizó un diseño de iluminación donde se tenía la sensación de pasar del día a la noche, y el sonido de Hans Peter Kuhn contribuía a crear una “experiencia de algo intangible y misterioso”.

La instalación de 1995 *H.G. (Glik Street Installation)* en una antigua prisión de Londres supone un nuevo paso en la evolución estética de Wilson. En esta ocasión la arquitectura del espacio desempeñó un papel esencial, tanto como fuerza motivadora como fuerza conceptual. En las instalaciones anteriores aparecen siempre consideraciones arquitectónicas, pero los principios organizadores proceden de la literatura, el teatro, la historia del arte o incluso las variaciones o permutaciones matemáticas. En cambio el punto de partida de *H.G.* era la arquitectura.

La cárcel Clink Street Vault ardió hasta sus cimientos en las manifestaciones londinenses de 1870. “Dejé que las paredes hablaran en estos espacios sorprendentes en forma de catedral”, explicó entonces Wilson. Murmullos que acompañaban al espectador junto al texto de *La máquina del tiempo* de H.G. Wells. En su reseña para *The Independent* Tom Lubbock destacó el énfasis en el espectador como *voyeur*, así como muchas formas de la mirada: a través de una cerradura, una enorme vista, escondidas cavidades...

Franz Stuck, noble y artista, construyó en 1897 su propio alegato contra la modernidad: Villa Stuck. Barroca reconstrucción del castillo inacabado que el rey Ludwig II inició diecinueve años antes. *Villa Stuck*, en 1997, se asemeja a instalaciones como *Memory of a Revolution*, *Memory/Loss* o *H.G.* No obstante, a diferencia de estos otros diálogos con referencias artísticas —en los que Wilson se sitúa en una posición más distante, más fría—, la aproximación al universo mitológico de Franz Stuck lleva a Wilson a una postura más cercana. Postura que se muestra, por ejemplo, en las reproducciones tridimensionales de pinturas o de objetos de Stuck: una versión inédita de la obra wilsoniana. Dentro de la obra plástica en su conjunto merecen especial atención los dibujos: a través de ellos se puede percibir de primera mano el proceso creativo, así como el origen de las imágenes que después se amplifican en elaboradas escenografías, vestuarios o puestas en escena. Se trata de un trabajo con identidad propia. Además, en dibujos han quedado plasmados los motivos visuales recurrentes en la obra de Wilson. Según el comisario de la exposición “*Theater of Drawings*”, Paul Kaiser,

son los siguientes: las sillas, los dibujos de escenografía, la estructura, el lenguaje, la mujer pájaro y la luz.⁸²

Sillas: Se encuentran en todas partes en el trabajo de Wilson: cuadernos, esculturas, su colección de arte, sus obras de teatro. En cada producción emblemática de Wilson hay una silla. La silla de *Overture*, montada en una plataforma en *KA MOUNTAIN*, la sillas de *Queen Victoria* con luces en las patas, las altísimas sillas de *Einstein* hechas con tubos de cañerías porque Einstein dijo algo una vez acerca de ser fontanero mejor que físico...

Dibujos de escenografía: El título *A Letter for Queen Victoria* sirvió de base para la composición de la obra: se monta una forma que simula la parte posterior de un sobre, con los triángulos que componen las uniones de sus lados. Los actores, el decorado, la luz e incluso el texto se acomodaron a este diseño. Entonces las primeras obras de Wilson proponían el uso de elementos tradicionales del prosenio escénico con una visión no narrativa y no lineal.

Estructura: La "S" de Stalin sugirió la estructura temporal de la pieza del mismo nombre. Se trataba de una organización gráfica que implica un ritmo lento, y con una duración proyectada de doce horas. Partiendo de una parte central (Acto IV), la obra presenta tres actos iniciales que se corresponden con los tres actos finales: efecto de reflexión en un espejo, estructura circular y completa, duplicidad implícita para reproducir las realidades paralelas de los dos apartamentos de Stalin. La "S" también recuerda el símbolo del *ying* y el *yang* y el espacio que configura, en la intención compositiva de Wilson, sugiere un sistema solar con planetas girando en torno a su órbita.

Lenguaje: A partir de *Queen Victoria* Wilson introduce textos en sus obras interesado en la descomposición de las palabras como si fueran moléculas cuyos átomos pueden ser reorganizados en una forma de alquimia verbal. Por ejemplo, según el escritor Paul Schmidt la palabra *there*, repetida de forma oral y escrita a lo largo de la producción wilsoniana, se puede descomponer como sigue: *the he her here ere re*. En *Stalin* un coro entona largas cadenas de combinaciones de palabras y sílabas, entre ellas *or* que proviene de *orgone* (palabra inventada por el psicoanalista pos-freudiano Wilhelm Reich para designar partículas de energía que, según se cree, penetran en el universo, de modo que una lluvia de *orgones* podría revitalizar las energías orgiásticas y psíquicas).

Mujer pájaro: Se trata de una figura recurrente en la obra wilsoniana. Es una mujer impenetrable, alta, de postura rígida, que aparece desde en *Queen Victoria* y *Deafman Glance* hasta en *THE DAYS BEFORE ddd III*. "Nunca he sabido quién es: un sacerdote, un padre, una madre, un niño, una niña o un ángel de la muerte", reconoce el director. A partir de las observaciones clínicas de Daniel Stern —las cuales revelan gestos de cariño y rechazo de la madre con respecto a su bebé, si

se la mira a cámara lenta— Wilson muestra la ambivalencia y la complejidad de las interacciones entre las personas, para él, de la única forma posible: a un ritmo visual casi estático.

Luz: “La luz es un actor”, en palabras de Wilson. Afirmación elocuente en la escena de *Einstein on the Beach* en la que, durante dieciocho minutos, una barra de luz se mueve desde su posición horizontal hasta la verticalidad total. Según Paul Kaiser la desmaterialización del escenario ha permitido a Wilson composiciones más precisas y elegantes, lo cual se ha convertido en la dominante de su visión teatral.

CONCEPTUAL, *MINIMAL*

La tradición crítica describe la obra plástica de Wilson como conceptual y *minimal*. El arte conceptual siempre ha existido, ya que supone la valoración de cómo el significado es producido, de cómo el arte adquiere significado; es el lugar común de todo el arte después de Duchamp; es *earth art*, arte povera, *minimal* y, de algún modo, *pop-art*.⁸³

La crítica contra el formalismo moderno constituye una parte del arte conceptual. También es un instrumento de transformación social y cultural, sin que con ello sea político en el término convencional. De hecho, puede interactuar con instituciones estéticas de producción, distribución y recepción de forma conflictiva y revitalizante. En definitiva, supone la representación como forma de conocerse y conocer lo real.

Arte conceptual son los trabajos de los años cincuenta y sesenta de Jasper Johns, Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Rauschenberg y otros artistas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que mantenían como práctica estética una cierta visión crítica e irónica con respecto a su entorno social y artístico. Y el acercamiento a la construcción del significado del arte conceptual está contenido en Wittgenstein, quien consideraba el lenguaje, el arte, como un sistema autónomo: El significado es el uso.

A partir de la vanguardia histórica de los años diez, veinte y treinta (dadá, surrealismo y experimentos soviéticos) el arte adquiere categoría institucional. El modernismo es históricamente revelado y los artistas empiezan a trabajar fuera del marco de las pinturas. Cuando Marinetti, Duchamp y las diversas alianzas de la vanguardia causaron estragos sobre la significación de las contingencias culturales, los artistas transforman sus preguntas morfológicas —cómo hacer que una escultura y una pintura parezcan diferentes— en cuestiones más concretas acerca de la producción del significado de un objeto particular o de una práctica de arte.

En la segunda mitad de los años sesenta un creciente número de artistas comenzaron a producir objetos-palabras, a instalar piezas textuales en las galerías, declaraciones impresas en catálogos, periódicos y carteles, y comenzaron a publicar ensayos sobre arte. La filosofía analítica primaria se transforma hacia un examen sociológico y marxista de las bases culturales. Aquí aparece la vinculación con la Escuela de Crítica de Francfort, Walter Benjamin, Hebert Marcuse, Ferdinand Saussure y Roland Barthes.

Ian Wilson publica un anuncio con su nombre en el dominical de The New York Times (1958). Dan Graham publica *Esquema* (1962). On Kawara comienza a realizar pintura de localización (1965) y usa fechas como imágenes e incorpora recortes de periódico en sus obras (1966). Hanne Darboven realiza piezas numeradas, basadas en el sistema de su índice, señalando el tiempo con su escritura diaria en sus libros de dibujo. Joseph Kosuth crea *Silla* (1965): silla real, fotografía de la silla y definición del diccionario de silla. Terry Atkinson y Michael Baldwin en *Exposición de aire* (1967) declaran como arte un milla cuadrada de aire. Robert Barry realizó declaraciones que describían situaciones invisibles o abstracciones. Stanley Brown usa textos para documentar sus caminatas. Douglas Huebler produce piezas de textos fotográficos. Laurence Weiner se sirve de declaraciones para generar demarcaciones de sitios-específicos. Y también: Victor Burgin, Ian Burn, Adrian Piper, Mel Ramsden, Toni Muntadas...

El arte conceptual pretende sustituir la utopía de la vanguardia histórica por una interpretación irónica del arte, debido a la toma de conciencia de que el trabajo del artista, tradicional o rupturista, siempre permanecerá en el ámbito del arte, como contribución a la alta cultura o como divertimento. Antes de la Segunda Guerra Mundial la innovación consiste en transformar el arte anterior. Después de la Segunda Guerra Mundial (la época de los neo-movimientos) la innovación se encuentra en los sistemas de recepción, distribución y promoción. Los artistas ocupan cualquier puesto: producción, crítica, conservación... A finales de los ochenta irrumpe el llamado nuevo arte conceptual, como reciclaje último del arte conceptual inicial; definición general aplicada al nuevo pop, el nuevo minimalismo y la nueva geometría. Por un lado, muchas obras tienen la apariencia fría e intelectual asociada al arte conceptual, y sus funciones primordiales; por otro, otras obras son absorbidas por un aparato artístico desarrollado, ajeno a los sistemas de producción y distribución del arte.

El *minimal* no ha dejado de estar presente en el panorama artístico de Nueva York.⁸⁴ En 1990 la ciudad exponía los trabajos de Roni Horn y Robert Therrien, las formas repetitivas de Bill Freeland, los rectángulos de cemento de Hubert Kiecol, obras clásicas minimalistas de los sesenta. El Whitney Museum preparaba una antológica de *minimal* de 1965 a 1975 en la exposición *Between Geometry and Gesture*. Excepto una obra de Stella, el resto muestra la paleta más austera desde el cubismo: blanco, negro y gris. Más provocador que las exposiciones fue

un artículo de Anna Chave publicado en la revista Arts donde, desde un punto de vista femenino, arremetía contra este movimiento. De hecho, es difícil aceptar que “las obras *minimal* perpetuaron de forma eficaz la violencia contra las convenciones del arte y contra el espectador” y es más razonable pensar en un deseo de control y dominación, según Chave.

Ilya Kabakov, figura central del arte conceptual ruso, se interesó por laberintos de pasillos y estancias con textos autobiográficos de su madre y aburridas fotografías de viajes. Peter Shelton es conocido por *Floatinghouse Deadman* (1985/86), una instalación ordenada y serena en la que aparecen una casa construida con madera japonesa y papel, y varios elementos. Mac Adams muestra en su serie de fotografías *Post-modern Tragedy* (1987) el objeto como llave de la narración: objetos de diseño delante de fondos neutros, testigos mudos de escenas. Realidades de vida y muerte que venden barata su inviolabilidad: diseños de la posmodernidad.

En los años sesenta surge un interés general por los formatos reduccionistas, la fabricación industrial de obras de arte, la abstracción como concepto social y la localización irónica del arte visual en relación con otras formas de la alta cultura. Jeffrey Deitch, comisario de la exposición “*Objetos modernos*” en Los Ángeles en 1986 señala: “El modernismo ha dejado de ser una llamada a la acción y es ahora caldo de cultivo para la fantasía”. Destacó entonces la escuela minimalista californiana (Irwin, Kauffman, Bell, McCracken y McLaughlin), de tendencia reduccionista en opciones que no dan valor al color o que trabajan el monocromo. Sencillez que se combina con procesos y materiales de fabricación de alta tecnología, lo cual desemboca en un trabajo específico sobre las cualidades reflexivas de las superficies.

En los años ochenta el minimalismo recobra su vitalidad gracias a diversos factores: vuelta nostálgica e irónica hacia el pasado norteamericano, y especial predilección por los años sesenta; homenaje a los minimalistas de la costa oeste; postura ambivalente del público actual frente al arte ante la posibilidad de poseer conciencia espiritual de sí mismo. En la costa oeste de Estados Unidos, los dos artistas que han retenido con más firmeza el foco central de su obra con el paso de los años son McCracken y Ruscha. La aportación de Los Ángeles al arte contemporáneo se ha expresado en función del punto de vista de John Baldessari. El minimalismo de la costa oeste presenta una mayor naturalidad y espontaneidad, asimilación de la idea de futuro, transformación de su arte ingenuo en iconos de alta tecnología, creencia en las aplicaciones funcionales del modernismo, y abstracción próxima al pop.

En cambio el arte minimalista de la costa Este muestra un intento de traducción literal de la ciencia ficción, la fantasía y el mito. En este contexto Leo Castelli define toda una generación de artistas en los años sesenta. Lucy Lippard

organizó en la Galería Dwan de Nueva York las exposiciones “*Lenguaje para ser visto y/o cosas para ser leídas*” (1967-1970) con *minimal*, poesía vanguardista, arte visual, arte conceptual (Kosuth, Art & Language, On Kawara, Dan Graham), obras de artistas como LeWitt, Morris, Jasper Johns, Carl Andre y prototipos de Duchamp, Marinetti, Magritte y Picabia. Después destacan exposiciones como “*Minimal Works 1969-1989*” y “*Minimal Art*” con obras de Brice Marden y Richard Tuttle. Ideas claves de artistas minimalistas, próximas a la estética wilsoniana, resultan esclarecedoras:

Mclaughlin: Lo que más me interesa es la sencillez. Esa cualidad no implica falta de contenido. Durante muchos años he admirado los cuadros asiáticos de ciertas escuelas, y la cualidad más importante en ellos ha sido la parquedad de medios y los grandes espacios sin pintar. Estos cuadros me permitían entrar en ellos y preguntarme quién era yo; en cambio, los pintores occidentales intentaban decirme quién eran ellos.

Irwin: El tipo de cambio que imagino, las ideas que acaricio, son irrealizables. Siempre hay un proceso de mediación, de superposición, de ajuste, de ir tejiendo el material. Ahí es hacia donde nos dirigimos.

Ruscha: Rechazo aquella historia del arte que se vincula a la historia. [...] No es sólo una vocación. Uso la pintura. Para mí la pintura es una herramienta. Todo lo que consigo con ella acaba siendo obsoleto. Me horroriza pensar que estaré pintando cuando tenga sesenta años.⁸⁵

En torno a 1965 Wilson crea una serie de trabajos artísticos en los que intervienen pintura, diseño, danza y música a los que denomina *happenings*. Entonces terminaba su carrera de interiorismo en el Pratt Institute de Nueva York, y había estudiado con Sybil Moholy-Nagy y el arquitecto Paolo Soleri. Llamó a su primer trabajo escultórico *Poles*, en 1968, *theater sculpture play environment* [teatro escultura obra ambiente]. En los campos de Grailville, un retiro católico de Ohio, Wilson instaló 676 postes de telégrafo organizados en forma de antiteatro que cumplían una triple función: composición escultórica, área de juego para niños-espacio teatral y *happening*. Desde entonces la actividad escultórica de Wilson ha consistido sobre todo en la creación de objetos “impenetrables”, los cuales han sido empleados como personajes o elementos de *atrezzo* en su teatro compositivo y sus producciones de ópera.

La acogida crítica de la obra de Wilson en Estados Unidos ha resultado durante mucho tiempo escéptica debido tal vez a la vuelta de la experimentación interdisciplinar de los años sesenta y setenta a formas de arte tradicional, y a la tendencia hacia la pintura figurativa de los años ochenta. La posición de Wilson como artista en su propio país no parece clara, mientras que en Europa resulta incuestionable su aportación a las artes visuales. Marie-Claude Dane, comisaria de la primera exposición de Wilson en Europa, en el Musée Galliera de París,

escribió: "La exposición pretendía demostrar que este joven autor, actor, cineasta, director de teatro, presidente de la Byrd Hoffman Foundation, etc., también puede dibujar además de escribir y se considera a sí mismo un escultor".⁸⁶ Después suceden numerosas exposiciones, desde el Lenbachhaus de Múnich (1982), pasando por el Stedelijk Museum de Amsterdam (1990), el Centre George Pompidou de París (1991) y el Instituto Valenciano de Arte Moderno (1992), hasta la Villa Stuck de Múnich (1997).

Es bien sabido que las obras de Wilson comienzan con dibujos: instalaciones, esculturas, obras de teatro y óperas. Pero resulta menos conocido que durante su proceso de elaboración y al término de estos trabajos, Wilson sigue realizando dibujos. Su visión, pues, queda desarrollada, expresada y estructurada a través de dibujos. En una reunión, en la cena o en un avión, Wilson a menudo realiza sus dibujos, con comentarios al margen, en papeles, cuadernos o incluso sobre libros ilustrados (como fue el caso del proyecto del Museo Villa Stuck). Y a medida que se definen las ideas se producen más *working drawings* [dibujos de trabajo] que más adelante darán paso a conceptos o bien los transformarán.

De forma muy diferente Wilson realiza con frecuencia dibujos al término de un proyecto. En ocasiones, horas antes del estreno de una obra o de la apertura de una exposición produce dibujos como si se tratara de un acto de clausura o un epílogo. Se trata de obras a carbón, tinta o grafito sobre papel de calidad: obras monumentales, trascendentes, a veces, claustrofóbicas (cápsulas emocionales de estados mentales). Ya en 1965 Wilson explicó: "La respuesta es emocional en vez de racional". En una especie de catarsis emocional y espiritual regresa al origen de su trabajo, a su fuerza: una vasta intuición, no verbal, que se expresa a sí misma en forma de imágenes de extinción y apoteosis. "Las imágenes de la muerte son una continua amenaza en todas mis puestas en escena". De manera que si en sus trabajos teatrales o escultóricos la luz se percibe de forma trascendental, en sus dibujos está ausente. Es una puesta en escena de la luz y la oscuridad, el volumen y el vacío. Un libro visual cercano a su trabajo escénico.

MÁSCARAS TRIDIMENSIONALES, OBJETOS QUE HABLAN, ESPACIOS DE LUZ

La pintura escénica es una máscara, ha comentado Wilson. Y sus objetos escénicos también son máscaras. Sillas, sofás o tronos con nombre. Personificaciones, paisajes, estados emocionales que acompañan y sitúan a los personajes de sus obras escénicas. Se trata de objetos que pierden su funcionalidad cotidiana a través del material en el que se fabrican o de su posición, desde su primer mueble escultórico, *Hanging Chair (Freud)* de 1969. "Estas piezas no son concebidas como elementos de *atrezzo*, sino en términos de espacio, textura, línea, como obras de arte, escultura, dibujos, etc. Mi formación procede de las artes visuales..., y el trabajo que hago en teatro es una

continuación de lo que hago como artista visual".⁸⁷ Después llegarían piezas como *Stalin Chairs* (1973) y *Queen Victoria Chairs* (1974). En el catálogo de la exposición del trabajo escultórico de Wilson en la Berlin Festpiele de 1978, Roland H. Wiegenstein postula:

Objetos como sillas, mesas y bancos pueden recordar las funciones del mobiliario de una sala o enfatizan una actitud física..., pero sólo para quienes han visto los trabajos escénicos de Wilson; de otro modo conllevan asociaciones muy diferentes, invitan a realizar comparaciones, por ejemplo, con los amenazadores discos de acero o plomo (!) de Richard Serra, los ensamblajes minimalistas de Sol Lewitt o incluso con los edificios de Gerrit Rietveld... Son prototipos, cuyo propósito es cumplir y rechazar su función (o proporcionar algo donde sentarse en o sobre)... El propósito manifiesto se trasciende a sí mismo y se transforma en arte, en una obra de arte.⁸⁸

A partir de la exposición en el Contemporary Arts Center de Cincinnati en 1980 no sólo el trabajo teatral influye en el trabajo plástico de Wilson sino que el proceso también adopta la dirección opuesta. Un teatro de encuentros entre los objetos de la colección del museo y sus esculturas que se convirtió en la marca distintiva de sus exposiciones durante los años noventa.

Memory of a Revolution (1987) en la galería municipal de Stuttgart era un *environment/performance* basado en un hecho histórico. Durante muchos años una gigantesca pata de elefante (de cartón piedra) permaneció en una plaza parisina. *Room for Salomé* (1990) formaba parte de la exposición "*Energieen*" del Stedelijk Museum de Amsterdam. Predominaba un tratamiento de los muebles/esculturas como actores. "*Robert Wilson's Vision*" (1991) presentaba diversas instalaciones. El Museum of Fine Arts de Boston, el Contemporary Arts Museum de Houston y el San Francisco Museum of Modern Art acogieron esta retrospectiva donde las obras plásticas de las piezas teatrales de Wilson constituían el esqueleto central de la propuesta. "*Mr Bojangles Memory: og son of fire*" (1991), en el Centre George Pompidou de París, un juego de comparaciones entre obras de Wilson y de artistas contemporáneos: desde Pablo Gargallo y Alberto Giacometti, hasta Yves Klein y Willem de Kooning. *Memory/Loss* (1993) recibió el León de Plata en la Bienal de Venecia. Un busto de cera —con los rasgos de Wilson— sobresalía en medio de un desierto de tierra resquebrajada. En el entorno: paredes viejas de ladrillo entre luces de tonos amarillentos y una ventana que desprendía una iridiscencia azul.

Se ha convenido que para el artista el problema es interno, debe resolverlo él mismo; en cambio para el diseñador el problema viene de fuera, de lo externo, del cliente. ¿Cuál es, pues, la situación de un diseñador escénico? Para el diseñador Ettore Sottsass diseño significa diseñar el ambiente artificial, la vida; el instrumento que nos permite vivir hoy en día; entre el diseño artístico y funcional no hay diferencias; son trabajos intelectuales que van unidos; y no se

sabe cuál fue el primero objeto de diseño; pudo ser cualquier pieza. También se ha definido diseño como solución del problema; diseño puro como un medio para comunicar; el artístico, como un producto acabado.

En la exposición "*European Capital of the New Design: Barcelona, Milán, París and Düsseldorf*" (1991-93), inaugurada en el Centre Georges Pompidou de París, se mostraban objetos "pos y posposmodernos". En este escaparate del diseño europeo los especialistas observaron diferencias de tipo local: la preocupación alemana por la política y los planteamientos ideológicos, la sofisticación italiana y su amor tanto por lo artesanal como por lo industrial, la tendencia francesa hacia el estilo y el lujo, y el sentido catalán de la individualidad, lo decorativo y lo divertido. Al tiempo que se percibían diversos puntos en común, como es la convicción modernista de que la estética precede a la funcionalidad.

Los diseños de Robert Wilson se entienden mejor en este contexto que en el del diseño estadounidense. De hecho, los referentes estéticos son similares. Según François Burkhardt, arquitecto y comisario de esta muestra —y de la exposición "*Mr Bojangles Memory*" de Wilson—, la Bauhaus apostó por la evolución social a través del buen diseño de los productos, los cuales mejorarían la vida de sus consumidores al tiempo que responderían a sus necesidades básicas. Y prosigue: "Hoy el mercado está lleno de tales productos a precios razonables, al tiempo que los creadores tienden a plantear cada vez más esotéricas soluciones de diseño".⁸⁹ De ahí que la percepción del diseño escénico actual también participe de esta evolución.

Destacados creadores a lo largo de la historia han redescubierto el misterio del mueble, superando su condición utilitaria y dotándolo de una dimensión estética.⁹⁰ Wilson es uno de ellos. Las primeras civilizaciones conocidas (los sumerios, los egipcios, los etruscos, los cretenses, etc.), produjeron un extensa gama de mobiliario como respuesta directa a sus necesidades. De todos los objetos que pertenecen al entorno humano, quizá hayan sido los muebles aquellos que han estado más relacionados con la existencia de las personas. Es por tanto comprensible el mueble como objeto artístico.

Vicent Van Gogh es un precursor en la utilización del mueble (una silla) como elemento único, como sujeto principal y no complementario dentro de un cuadro. Confiere el peso y la jerarquía de protagonista a una silla y no a una figura humana o de otra índole. (Después haría lo mismo con su cuarto, su banco, su cama: el mundo del mobiliario que lo acompañaba). Los muebles de Van Gogh aparecen así como testimonio sensible de la necesidad de tener secretos: la silla y su rincón, la cama y su espacio, el armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, son elementos de la vida psicológica secreta de las personas. Elementos de intimidad. La intimidad de Robert Wilson está vinculada a las sillas. A una silla. Dibuja y diseña sillas. Construye sillas. Les da un nombre. Las incorpora a su

obras. Y las compra: posee una colección personal de cientos de sillas de todas clases, tamaños y épocas. A Wilson le interesan desde reliquias asiáticas a taburetes *kistch* de plástico.

En los años sesenta se desarrolla un movimiento artístico internacional dedicado a la creación de mobiliario como obra de arte. El japonés Yayoi Kusama reviste sofás, armarios, mesas y sillas con figuras en forma de falo o también con redes multicolores. En la misma época Günter Wecker recubre de clavos bancos, mesas y pianos, objetos que cobran vida propia en una actitud beligerante hacia el espectador. Su disfuncionalidad les confiere una agresividad inquietante, convirtiéndolos en verdaderos anti-muebles.

En 1963 Claus Oldenburg crea una instalación llamada *Bed-room*, donde se manifiesta una visión siniestra, violenta y a la vez cursi de un dormitorio matrimonial. Ámbito conceptual en el que se encuentra el famoso sofá-boca, de hermosos y enormes labios rojos, construido por Salvador Dalí. En 1964 aparecen varias creaciones de excepcional significación. Tetsumi Kudo evoca a través de un montaje de sillas plegables la muerte y la supervivencia, como documento de una época en la que cohabitan lo devastador y lo banal, y como expresión de experiencias humanas fundamentales. Joseph Beuys en su obra *Fat-chair* coloca sobre una vieja silla de cocina grasa animal, con lo que el espacio que estaba destinado para un fin preciso es inutilizado, y adquiere un carácter simbólico. Y Marcel Duchamp realiza un *ready-made* en el que ensambla un banco con una rueda de bicicleta, ubicando el mueble en el más puro surrealismo. Después nada sería lo mismo en el mundo del arte.

Edward Kienholz, quien ya había reconstruido un mobiliario surrealista perteneciente a un burdel de los cuarenta en su obra *Roxy's* (1961), emprende en 1965 un decidido y sugerente trabajo en relación al diseño de mobiliario. En *White visions of sugar plums danced in their heads* decora con objetos del entorno cotidiano espacios que se convierten en lugares sórdidos por medio de una macabra transfiguración. Del mismo modo que George Segal proyecta una escena doméstica hacia una dimensión temporal y semántica diferente a la convencional en *Robert and Ethel Scull* (1965).

Lucas Samaras inventa la anti-silla en su serie *Chairs* (1965). A través de combinaciones impensables de materiales, Samaras es pionero en la producción masiva de anti-sillas y en el uso de espejos. Hacia finales de los sesenta, la obsesión erótica se había convertido en una de las características principales del *pop art* británico. Allen Jones realiza entonces una serie de esculturas motivadas por una fantasía sexual sádica de estilo hiperrealista.

En los años setenta, ochenta y principios de los noventa, artistas jóvenes y no tan jóvenes se han interesado en la investigación y realización de muebles-arte,

ya sea para usarlos en sus *happenings*, instalaciones y *performances* o para incluirlos como objetos en sus pinturas o esculturas. La lista de estos artistas es interminable: desde Picasso y Miró, Eduardo Paolozzi, Tony Cragg, Scott Burton, Jonathan Borofky, Kenny Maptson, Isamo Noguchi, Arman, Day Schnabel, James Guittet, Bernard Höke, Rauschenberg, Pistoletto... Y Wilson.

Los objetos escénicos wilsonianos proponen una ruptura con respecto a la significación tradicional a la que son relegados en general en el teatro contemporáneo. El *atrezzo* en los montajes wilsonianos adquiere una dimensión atípica liberado de sus connotaciones convencionales, y se integra en una red de interconexiones de sentido múltiple.⁹¹

El objeto se presenta a sí mismo. En el escenario de la mostración/demostración: [1] el objeto se presenta tangible en tanto que una realidad material y sistema de significación; y [2] el objeto es presentado por alguien (el actor), animándolo e incorporando nuevas informaciones. En el escenario real del uso del objeto: [1] el objeto es utilizado por alguien en escena; y [2] es utilizado por alguien en la vida real. Existe una especie de relación interactiva, una experiencia de uso: utilización del objeto. [...] El espectador descifra el objeto. Con respecto a quien lo mira, se establece un desciframiento del objeto mediante sus morfemas y sus formas universales, a través de la inducción y la deducción. Con respecto a quien lo usa, se establece una relación interactiva, operacional, manipuladora, funcional, pragmática. Funcionalidad en términos de servicio o de satisfacción.

“Conocer los atributos de la función social primitiva de la pieza permiten acceder a su fuerza simbólica, su capacidad de significar”, indica la crítica de arte Marka Abraham.⁹² A pesar de que su creador reniege de esta forma de interpretación intelectual. Las creaciones de Wilson comparten con el diseño europeo diversos rasgos esenciales. Se podrían resumir como sigue:

Concepción de situaciones vitales y formas de comunicación que se transmiten a través de objetos, especialmente muebles.

Manifestación de modelos significativos contrarios a la realidad establecida y de corto alcance de la cultura contemporánea.

Proceso creativo que cuestiona las evidencias más comunes.

Continuidad como estabilidad de concepciones creativas y de forma de trabajo, no como creación de un lenguaje formal para encontrar un estilo propio.

Método de creación como forma de pensamiento asociativo e interdisciplinario que posibilita el reconocimiento de conexiones y efectos recíprocos entre fenómenos visibles y causas profundas.

Función comunicativa: relaciones humanas y comportamiento del hombre con respecto a las cosas.

Negación a cumplir las expectativas usuales: los aspectos comunicativos tienen prioridad sobre la utilidad práctica. El valor esencial e inmaterial de los objetos radica en su desafío a la interacción con las cosas y las personas.⁹³

Por otro lado, la estética de Wilson difiere de ciertas tendencias comunes en el diseño europeo contemporáneo, ámbito natural de su obra artística. Algunas de estas divergencias se pueden resumir de la siguiente manera:

Reflexión teórica que complementa la confrontación con el diseño.

Experimentación, no con formas, colores y materiales, sino con ideas: las fuentes de la creatividad provienen de percepciones y experiencias cotidianas, que son transformadas de forma asociativa y aplicadas en otros contextos.

Concepto humanista de unidad que asume la ética como una dimensión de la estética. Reflejo de un cierto estilo de vida, de una manera de entender las cosas.

Diseño como ideología basado en la profundización en el discurso.

Conciencia clara del sentido del propio trabajo.

Búsqueda e interpretación del significado correspondiente, de lo específico.⁹⁴

El diseño escénico está ligado a la arquitectura. *Geometry of Miracles* (1998) de Robert Lepage gira en torno a la arquitectura de Frank Lloyd Weber. En esta obra Lepage realiza una sombría meditación acerca de los acontecimientos y las ideas que dieron forma a las creaciones de Lloyd Weber, al tiempo que presenta un retrato de la relación entre este arquitecto visionario y su mujer subrayando la conexión mística entre marido y esposa, artista y acólito, profeta y verdadero creyente.⁹⁵ (En *Death Destruction & Detroit II* de Wilson aparecía la figura del arquitecto de Hitler).

El coreógrafo neoyorkino William Forsythe recuerda la profunda relación entre la geometría intuitiva, dada por la estructura del cuerpo humano, y su expresión (según su admirado arquitecto, Libeskind). Cuenta Forsythe:

La estructura fluye de nuestro cuerpo. El ballet clásico es un tipo de geometría altamente codificada y a mí me interesan los modelos de representación menos codificados: las situaciones intuitivas, tal como las puede describir el cuerpo. Estoy interesado en el cuerpo como instrumento de escritura o, mejor, como instrumento didáctico. Según la concepción tradicional en el ballet los movimientos van desde el centro del cuerpo hasta un espacio hipotético. Por el contrario sitúo en el centro la irregular simetría del cuerpo humano que, a su vez, influye sobre el movimiento en el espacio.⁹⁶

Lepage, Forsythe y Wilson comparten, entre otras cosas, la fascinación por la arquitectura y la consiguiente aplicación de sus principios en el espacio escénico. Si bien Umberto Eco considera arquitectónico todo proyecto de modificación de la realidad, en el nivel tridimensional, que tenga por objeto permitir el

cumplimiento de funciones relacionadas con la vida colectiva.⁹⁷ Noción cuyo cuestionamiento permite considerar la obra wilsoniana en términos arquitectónicos y, por ello, vincular la retórica de sus imágenes a la disposición espacial que la arquitectura establece como instrumento de significación.

Se ha dicho que la arquitectura contemporánea —determinada por elementos económicos, jurídicos y tecnológicos— es muy conservadora, dejando de lado el concepto de espacio que inspira el espíritu humano y la verdadera relación entre la arquitectura y el ser humano, la arquitectura y la naturaleza, el ser humano y la naturaleza. De hecho la elaboración arquitectónica es sinónimo de pensamiento crítico y de manipulación de materiales, expresiones y tecnología. Se puede intentar el divorcio entre arquitectura y ser humano, lugar, historia, clima o cultura; es decir, buscar la armonía. O todo lo contrario: proponiendo una separación de órdenes, clases y convenciones; es decir, en busca del caos. Armonía y caos como representación de la realidad. Aunque también como recreación de sus claves estéticas y deconstrucción de sus códigos. Armonía y caos, en este sentido, en la visión espacial —arquitectónica— de Wilson.

Por otro lado la arquitectura, en un sentido preciso de la palabra, podría existir difícilmente sin la supremacía de la luz. Y las imágenes tienen funciones de iluminación. El teatro de imágenes o el teatro de visiones de Wilson es pura arquitectura y es pura luz. Tadao Ando ha explicado así su interés por la iluminación de los espacios arquitectónicos: “En el desarrollo de mi trabajo he ido en pos de la luz: no sólo en busca de su presencia física, sino también de sus implicaciones trascendentales: he tratado de crear nuevos mundos expresivos que no hubieran sido abordados con anterioridad por nuestros predecesores”.⁹⁸ Y continúa Ando, arquitecto esencial de la posmodernidad:

Intento establecer un cierto orden inalterable en mi arquitectura, que trascienda la mera percepción y sea ante todo por sí mismo un claro reflejo de la razón gracias a su propia lógica manifiesta. A un espacio arquitectónico tan ordenado entonces incorporo el dinamismo heterogéneo del movimiento y la naturaleza humana. Formalizada de esta manera, la arquitectura estática despierta a un ser dinámico. Al forzar la colisión y el conflicto entre elementos opuestos —continuidad y discontinuidad, abstracción y concreción—, pretendo imbuir mi arquitectura de una tensión y un poder capaces de provocar emociones.

Ando considera que en una época tan plagada de contradicciones como es la nuestra, debemos intentar dar con formas de innovación que antepongan las necesidades humanas y reconozcan su propia historia en la manera de hacer arquitectura. Es decir, es necesario que nos aventuremos más allá de nuestros horizontes. Y Wilson parece próximo a planteamientos de Ando como la trascendencia de la luz, el dinamismo heterogéneo, la interacción entre

continuidad y discontinuidad, la expresión poética como puente entre lo concreto y lo universal y, sin duda, la búsqueda de nuevos horizontes.

El formalismo de Wilson en el diseño del espacio se manifiesta, para empezar, en su compromiso con la perspectiva. Rasgo propio de la arquitectura visionaria de principios del Quattrocento, y reflejo de una obsesiva búsqueda del espacio que se ha reconocido en artistas como el pintor del siglo XVII Hendrick van Steenwyck. Si bien la experimentación wilsoniana se parece más a la osadía compositiva de Piranesi en el siglo XVIII (continuando la analogía pictórica), cuya mente imaginaria anticipa el cubismo. Se trata de una concepción espacial que emparenta a muchos artistas plásticos, como explica Artur Ramón Navarro:

En cualquier espacio de representación bidimensional el espacio no sólo tiene un papel decisivo sino que es su máximo factor. [...] Entendiendo por espacio la distancia existente entre los objetos representados o, si se quiere, el medio ilimitado en una extensión fija. [...] La pintura fue considerada desde sus inicios como el arte del espacio, en contraposición con la literatura o la música como artes del tiempo. De manera que la búsqueda de un mecanismo o fórmula mágica para trasladar el espacio físico (real) al pictórico (imaginario) devino la preocupación del pintor de la Grecia helenista a la Italia tardomedieval. Con el descubrimiento de la perspectiva no sólo se logró establecer un modo de convertir en coherentes las cosas pintadas, sino que se había encontrado el sistema de representar de forma verosímil lo real.⁹⁹

En el siglo XX el cine retoma la aventura piranesiana a través de la visión de directores como Serguei Eisenstein. En sus películas *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927), según Navarro, muestra el interés básico de su obra: "La creación de espacios que encauzan la emoción del espectador, gigantescas arquitecturas que lo trasladan al tenebroso campo de la conciencia". Interés wilsoniano. Como el de Robert Wiene en *El gabinete del doctor Caligari* (1919), donde "se combinan telones pintados dominados por las curvas y formas cúbicas con perspectivas deformadas, y muebles alargados. El efecto que se pretendía era desorientar al espectador y reflejar la mentalidad de un pueblo alemán dominado por la ideología nazi, muy cercano al abismo al que les conduciría Hitler". También Fritz Lang en *Metrópolis* (1927), con una escenografía de la máquina y del mundo subterráneo, representa una gigantesca ciudad del siglo XXI de individuos alienados. El montaje dialéctico de *Octubre*, el expresionismo de *Caligari* y el futurismo de *Metrópolis* son elementos reconocibles en la concepción del espacio escénico de Robert Wilson, quien incorporó al príncipe de las tinieblas en *Hamlet: un monólogo*. En el ensayo de Navarro, el más famoso personaje shakespeareano es la representación del hombre del Renacimiento, imagen del ser atrapado por sus circunstancias, ahogado en la nostalgia:

En uno de los parajes de la obra de Shakespeare, Hamlet, desterrado en Inglaterra, utiliza la metáfora de la cárcel: "Dinamarca es una cárcel, sí, una

soberbia cárcel en la que hay muchas celdas, calabozos y mazmorras". La cárcel identificada con la conciencia humana: "Nada hay bueno ni malo si el pensamiento no lo hace tal". Más tarde, Hamlet muestra el porqué de su drama: "Podría estar yo encerrado en una cáscara de nuez y me tendría por el rey del espacio infinito si no fuera por los malos sueños que tengo". Con esta definición Shakespeare esboza al hombre sumergido en la arquitectura visionaria, mundo que nace a través del sueño y un "sueño no es en sí más que una sombra". Arranca así la conciencia por transgredir el límite que separa la realidad del sueño. Franja en la que se sitúa el espacio sometido a la visión del hombre representado en la historia del arte de Bruegel a Eisenstein, reflejo del discurso subterráneo que transcurre de Hamlet a nosotros.¹⁰⁰

El *theatre of visions* wilsoniano es pura arquitectura. Así como sus óperas, diseños de escenografía, objetos escénicos, dibujos e iluminación. Los textos también son arquitectónicos: los propios desde su origen, y los ajenos en su construcción final. Incluso el movimiento sigue los principios de la arquitectura. Igual que la dicción de los actores, el espacio que ocupan y el tiempo que habitan en escena. Wilson es el arquitecto del teatro de imágenes.

¹ Luis Buñuel en Lee R. Bobker, *Elements of film*, Harcourt, Brace & World, NY, 1969, pág. 1.

² Wilson en conversación con Eco, op. cit., pág. 175.

³ Vargas Llosa [ficción], op. cit.

⁴ Paul Virilio en entrevista Jérôme Sans sobre su libro *La lógica de la percepción*, Flash Art n°2, Milán, primavera 1989, págs. 39-41.

⁵ Ibid. [realidad cuántica]

⁶ Franco Quadri, "El teatro de Robert Wilson (o el descubrimiento del 'tiempo')", en *Bob Wilson. the Knee Plays: las bisagras the CIVIL warS*, El Público, septiembre 1985, Madrid, págs. 7-12.

⁷ Frédéric Maurin, *Robert Wilson ou l'émergence d'une nouvelle temporalité sur la scène contemporaine*, tesis doctoral dirigida por George Banu, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Institut d'Études Théâtrales, París, presentada el 30 de marzo de 1992.

⁸ Ángel Fernández-Santos, "La imperfección de la plenitud", Teatra n°10, Madrid, 1992.

⁹ Román Gubern, "Tropismos genitales", Creación n°3, Madrid, 1991, págs. 40-46.

¹¹ Ubersfeld, op. cit., pág. 131.

¹² Ibid. [espacio teatral], pág. 129.

¹³ Francisco Ramos, "Atelier XX", Nueva Música n°11, Sevilla, 1994, págs. 16-20.

¹⁴ Valiente, "Rechazo el teatro que presenta conclusiones" [Entrevista con Robert Wilson], El Público n°92, Madrid, noviembre/diciembre 1992.

-
- ¹⁵ Marranca, "Robert Wilson and the Idea of the Archive. Dramaturgy as Ecology", op. cit., pág. 45.
- ¹⁶ *Einstein on the Beach. The Changing Image of Opera*, op. cit.
- ¹⁷ Ibid. [*Einstein*]
- ¹⁸ Edward Denby, *Two Conversations with Edwin Denby*, Nueva York, noviembre 9 y 13, 1973.
- ¹⁹ Jean Baudrillard, "The Ecstasy of Communication" en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (editor), Bay Press, Seattle, 1983, pág. 10.
- ²⁰ "Alceste. An Introduction", *Performing Arts Journal* n°39, septiembre 1991, pág. 103.
- ²¹ Miranda Tufnell/Chris Crickmay, *Body Space Image. Notes towards improvisation and performance*, Virago Press, Londres, 1990.
- ²² Jorge Luis Borges en Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1993, pág. 264.
- ²³ Marranca, "Robert Wilson: Byrd Hoffman School of Byrds", op. cit., pág. 44.
- ²⁴ Joan Miró en Ashton, op. cit., pág. 9.
- ²⁵ Kaye [Wilson], op. cit., págs. 68-69.
- ²⁶ Nietzsche, *The Birth of Tragedy y The Genealogy of Moral*, op. cit., pág. 57.
- ²⁷ Clement Greenberg, "Abstract, Representational" en *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1965, pág. 133.
- ²⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, John Hopkins University Press, Baltimore/Londres, 1984, págs. 85, 7.
- ²⁹ S. Brecht, op. cit., pág. 407.
- ³⁰ Leo Braudy, *The World in a Frame: What We See in Films*, The University of Chicago Press, Chicago, 1976, pág. 405.
- ³¹ Ibid. [arte romántico], pág. 238.
- ³² Alain Renaud, "Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario", en VV AA, *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 18.
- ³³ Birringer, op. cit., pág. 194.
- ³⁴ Ibid. [Wilson], págs. 194-195
- ³⁵ John Howell, "Viendo Einstein" en el catálogo "Einstein on the Beach", Teatro de Madrid, Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid.
- ³⁶ Molina Foix, "Los números del violinista" en el catálogo "Einstein on the Beach", op. cit.
- ³⁷ Umberto Eco en *La structure ausente*, pág. 174, en Übersfeld, op. cit., pág. 115.

-
- ³⁸ Veltrutsky en Übersfeld, op. cit., pág. 541.
- ³⁹ Pavis, op. cit., págs. 362-365.
- ⁴⁰ Ibid. [puesta en imágenes], págs. 268-269.
- ⁴¹ Delgado/Heritage, "Robert Lepage", op. cit., pág. 144.
- ⁴² André Bazin, *What is Cinema?*, University of California Press, Berkeley, 1967, págs. 76-95.
- ⁴³ Paul Virilio en entrevista con Jérôme Sans, op. cit.
- ⁴⁴ Ibid. [representación literaria]
- ⁴⁵ Paul Valéry ("La conquête de l'ubiquité" en *Aesthetics*) citado por Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", op. cit., pág. 222.
- ⁴⁶ Benjamin, op. cit., pág. 225.
- ⁴⁷ Marcel B., *El lenguaje del cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos filmicos*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1996, págs. 17-25.
- ⁴⁸ Brady, *The World in a Frame: What We See in Films*, op. cit., pág. 226.
- ⁴⁹ Ibid. [estilos cinematográficos], pág. 44.
- ⁵⁰ Lee R. Bobker, *Elements of film*, Harcourt, Brace & World, Nueva York, 1969, pág. IX.
- ⁵¹ Molina Foix, "El cine posmoderno. Un nihilismo ilustrado", op. cit., 151-166.
- ⁵² Pérez Ornia, "Tiempos de televisión" en *Bienal de la Imagen en Movimiento'90*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990, pág. 12.
- ⁵³ Simón Marchán Fiz en *El arte del vídeo*, op. cit., pág. 24.
- ⁵⁴ Pérez Ornia, "Tiempos de televisión" en *Bienal'90*, op. cit., pág. 12.
- ⁵⁵ Ibid. [cine y vídeo en teatro], pág. 96.
- ⁵⁶ Ibid. [vídeo y vanguardia teatral], pág. 94.
- ⁵⁷ Ibid. [Wilson, Foreman], pág. 21.
- ⁵⁸ Molina Foix, "Robert Wilson" en *Bienal'90*, op. cit., pág. 164.
- ⁵⁹ Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, op. cit., pág. 99.
- ⁶⁰ Wilson en *El arte del vídeo*, op. cit., pág. 99.
- ⁶¹ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty Door*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1995, pág. 65.

-
- ⁶² Ibid. [movimiento en vídeo], pág. 77.
- ⁶³ Ibid. [quietud en vídeo], pág. 63.
- ⁶⁴ Jean-Paul Fargier, "Polvo en los ojos" en *El vídeo: Arte, lenguaje y comunicación*, Telos nº9, marzo-mayo 1987, Madrid, pág. 59.
- ⁶⁵ Pérez Ornia, "Tiempos de televisión" en *Televisión y vídeo de creación en la Comunidad Europea*, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura/Asociación de Ideas, Madrid, 1992, pág. 2.
- ⁶⁶ Molina Foix, "Robert Wilson" en *Bienal'90*, op. cit., pág. 164.
- ⁶⁷ Doug Hall/Saly Jo Fifer (editores), *Illuminating Video/An Essential Guide to Video Art*, Aperture/BAVC, Nueva York, 1990, págs. 125-134.
- ⁶⁸ Jean Baudrillard, "Vídeo esfera y sujeto fractal", pág. 33.
- ⁶⁹ Ibid. [conceptos de Baudrillard], pág. 36.
- ⁷⁰ Virilio, "El último vehículo", op. cit., pág. 45.
- ⁷¹ Jean Cocteau en Marranca, "Robert Wilson: Byrd Hoffman School of Byrds", op. cit., pág. 45.
- ⁷² Roland Barthes, *Camera lucida. Reflections on Photography*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1981, págs. 54-59.
- ⁷³ Ibid. [Wilson]
- ⁷⁴ El análisis acerca de la fotografía en conexión con las artes plásticas sigue las reflexiones de Demetrio Paparoni, "The Memory of Meaning", Tema Celeste nº19, Siracusa, enero/marzo 1989, págs. 29-31.
- ⁷⁵ "Gerhard Richter", catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- ⁷⁶ Ibid. [pintura]
- ⁷⁷ Wilson en conversación con Eco, op. cit., págs. 171-173.
- ⁷⁸ *Einstein on the Beach. The Changing Image of Opera*, op. cit.
- ⁷⁹ Catálogo de la exposición "Memory of a Revolution", Galería Municipal de Stuttgart, 1987.
- ⁸⁰ Joseph Hantmann, "Strandpartie mit Rudolf Hess. Geschichtspanorama für Stadtbewohner: Robert Wilson Möbel im Centre Pompidou", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21 noviembre, 1991.
- ⁸¹ Catálogo de la exposición "Memory of a Revolution", op. cit.
- ⁸² Catálogo de la exposición de dibujos de Robert Wilson "Theater of Drawing", Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, Massachusetts, octubre 1998.
- ⁸³ La información acerca del arte conceptual sigue las reflexiones de Mary Anne Staniszewski, "Arte conceptual", Flash Art nº2, Milán, primavera 1989, págs. 43-53.

⁸⁴ La información acerca del arte minimalista sigue las reflexiones de Lewis Kachur, "Jenny Holzer" [artista minimalista], *Art International* n°1, París, verano 1990, pág. 69. y "Revival and survivals" [instalaciones minimalistas y conceptuales], *Art International* n°11, París, verano 1990, págs. 69-72; David Carrier, "Why We Love What We See" [arte minimalista], *Art International*, págs. 66-68; Dan Cameron, "High-tech Redux" [regreso del arte minimalista de los años sesenta], *Flash Art* n°2, Milán, primavera 1989, págs. 56-59.

⁸⁵ Ibid. [arte minimalista]

⁸⁶ Jo-Anne Birnie Danzker, *Robert Wilson: Steel Velvet*, Prestel-Verlag, Múnich, 1997, págs. 9-37.

⁸⁷ Ibid. [declaraciones de Wilson]

⁸⁸ Ibid. [Roland H. Wiegstein acerca de Wilson]

⁸⁹ Edward M. Gómez, "After Comfort, What?/European Capital of the New Design", *ARTnews* n°7, Nueva York, septiembre 1992, págs. 67-68.

⁹⁰ María Eugenia Gil, "El mueble arte", *Estilo* n°5, Caracas, 1989, págs. 25-26.

⁹¹ Joan Costa, "El sistema de comunicación del objeto técnico", *Ardi* n°24, Barcelona, noviembre/diciembre 1991, págs. 60-61.

⁹² Marka Abraham, "Serie SPA/Arquitectura", *Ardi* n°8, Barcelona, noviembre/diciembre, 1990, pág. 162.

⁹³ Información contrastada con reflexiones acerca del diseño contemporáneo de la crítica de arte Montse Sala, "Diseño versus problemas", *Ardi* n°24, Barcelona, noviembre/diciembre 1991, págs. 109-113.

⁹⁴ Información contrastada con reflexiones acerca del diseño contemporáneo de Montse Sala (op. cit.), y de Georg G. Bertsch y Dagmar Steffen, "Ingeniosa experimentación", *Ardi* n°24, Barcelona, noviembre/diciembre 1991, págs. 75-77.

⁹⁵ Marks [Lepage], op. cit.

⁹⁶ Fischer, "William Forsythe", op. cit., pág. 66.

⁹⁷ Groupe μ , *Tratado del signo visual*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, pág. 366.

⁹⁸ Tadao Ando, "Más allá de los horizontes. En busca de la luz", Fundación "la Caixa", Barcelona, junio/julio 1994.

⁹⁹ Artur Ramón Navarro, "Arquitectura visionaria, de Bruegel a Eisenstein", Nuevos Medios, Madrid, 1989.

¹⁰⁰ Ibid. [arquitectura visionaria]

CLAVES DEL PROCESO DE CREACIÓN EN LA OBRA DE ROBERT WILSON

La ópera *Einstein on the Beach* es un indicativo del método con que Wilson concibe una obra escénica: comienza por una forma o una estructura y después la ocupa.¹

Jacqueline Martin

El peligro está en que no se puede creer en algo demasiado. Ésta es la razón por la que prefiero el formalismo al presentar un trabajo, porque crea una mayor distancia y un mayor espacio mental. Si digo de forma agresiva: "¡Quiero matarte!", es una cosa. Pero si digo "Quiero matarte", con una sonrisa, es mucho más terrorífico. Ocurre lo mismo al dirigir Mozart. Los cantantes pueden estar muy serios, pero de alguna manera deben saber que hay otras cosas que están sucediendo al mismo tiempo. El misterio ha de ser profundo en la superficie, pero la superficie misma debe ser accesible.²

Robert Wilson

6.1 Técnicas escénicas

Se sabe que la parte esencial del arte narrativo es el elemento dramático, el cual suscita en el espectador lo imaginario en una estricta actualidad de acción. En este sentido la acción narrativa resulta de una relación dialéctica de los dos modos —estático y dinámico— de concebir la actividad en la vida humana. Esa relación a su vez puede estar constituida por dos tipos de actividad: interior y exterior. De manera que en Wilson el estatismo y la actividad interior definen las líneas maestras de su forma de expresión escénica.

Tal procedimiento implica un rasgo wilsoniano no menos determinante. Según Percy Lubbock (*The Craft of the Fiction*, 1921) existen dos modos antitéticos en la presentación de una historia: contar y mostrar (*telling* y *showing*), que dan lugar al “panorama” y la “escena” respectivamente. La historia contada responde a un mecanismo narrativo, icónico o pictórico (*pictural*); y la historia mostrada responde a un mecanismo dramático: se cuenta a sí misma, el narrador permanece invisible, la vida interior de los personajes se revela a través de signos visibles y audibles, de la acción. De modo que en la obra de Wilson se puede incluir dentro del modo de contar panorámico y visual.

No en vano la acción no es un acontecimiento, una mutación fenoménica, es decir, observable. La acción interior, por ejemplo, puede quedarse en las sombras de la inexpressividad escénica. (Rasgo inequívoco wilsoniano). El alma del personaje/intérprete no encuentra eco: mucho menos en la palabra. Wilson —como se ha comentado acerca de las vanguardias— ha hecho de los diálogos significantes del discurso y de las estrategias discursivas, y hasta los personajes se supeditan a ese fundamental requerimiento.

E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1937) distingue personajes planos y personajes redondos. Los primeros —calificados en tono peyorativo por este autor— son simples, esquemáticos, prototípicos. Sin duda: wilsonianos. Personajes que en su obra se supeditan con frecuencia a otros valores de manipulación escénica. Por ejemplo, en la mezcla de discursos.

Partiendo de la base de que en los discursos verbal, musical e icónico se dan idénticas propiedades —orden, duración y frecuencia— resulta evidente que el interés de Wilson se centra en la manipulación de sus mecanismos expresivos internos. Y en este sentido aún aparece un elemento concreto de clarificación: el espacio. Es una obra en el espacio y acerca del espacio: multidiscursiva. En palabras de Martha Graham se trata de lo siguiente:

Al contrario de la creencia general, la espontaneidad en la danza o el teatro no depende en su totalidad de la emoción del instante. Se trata de la objetivización de la condición de la emoción. En teatro se encarga de sacar las obras a la luz.

Ilumina. Estimula. La espontaneidad depende en esencia de la energía, la potencia necesaria para perfeccionar el tiempo. Es el resultado de la sincronización perfecta del *ahora*. No es fundamentalmente intelectual o emocional, sino una reacción nerviosa. Esta es la razón por la cual el arte no se crea para ser entendido, sino para ser vivido.³

“Abrazar cada aspecto de la obra: actuación, narrativa y diseño. Ni Kokoshka, ni Picasso, ni Cocteau lo lograron”, afirma Bonnie Marranca, para quien si algo define el teatro de Robert Wilson es el libro.⁴ El proceso de creación se basa en la puesta en escena, la cual abarca tres ámbitos fundamentales: narrativo, dramático y pictórico. De manera que en la concepción de cada uno de ellos, y en su fusión, se encuentra la clave de la personalidad del artista. Para Wilson lo narrativo y lo dramático siguen a lo pictórico, en una visión del teatro próxima a la de Luis Buñuel con respecto al séptimo arte.

Sin olvidar, como señala Christian Metz, que quien sueña no sabe que está soñando, mientras que el espectador de cine sabe que se encuentra en un cine. Lo cual es la principal diferencia entre la situación del cine y el sueño. De manera que la ilusión de realidad pertenece en exclusiva al sueño, mientras que en cine se podría hablar de cierta “impresión de realidad”.⁵ Al igual que Metz, Roland Barthes considera que la historia es el principio absoluto de todo arte narrativo. Historia en la que el argumento ejerce funciones esenciales: estructura su orden referencial, la convierte en una operación abstracta y discursiva de la mente, la configura como contenido de una comunicación, la articula como dialéctica de las acciones humanas concretas y facilita su legibilidad.⁶ Estas funciones están a menudo ausentes en el universo expresivo de Wilson. La destrucción y deconstrucción de los valores narrativos tradicionales configuran el arte abstracto en general y la obra wilsoniana.

Otro creador de teatro y cine, David Mamet, afirma que el director debe entender el significado de la escena para después realizar una puesta en escena evitando lo que sólo resulta bonito, pictórico o descriptivo, de forma que quede integrada en la progresión lógica de la obra. Además se muestra partidario de la simplicidad, la eliminación de lo ornamental, lo descriptivo, lo narrativo y, sobre todo, los sentimientos profundos y con significado.⁷ Aquí sin duda se juega con la polisemia de las palabras o de otro modo no habrían visto la luz las obras de Wilson: minimalistas y hermosas al mismo tiempo. (Tal vez se trate de una cuestión de personalidad).

En 1921 una estrella afeitada en la nuca de Marcel Duchamp sugería que obra de arte y artista son una misma cosa.⁸ Y de forma similar se expresó Bruce Nauman en *Portrait of the Artist as a Fountain* (1966-67) cuando se hizo tomar un retrato, con el busto desnudo, echando agua por la boca. ¿La obra de Wilson y Wilson son lo mismo? En numerosos aspectos la respuesta podría ser afirmativa.

Y en todo caso relativa. Para Robert Brustein “con Wilson el teatro americano se introduce en el universo de Einstein, desarrollando nuevas dimensiones en el espacio exterior y el tiempo interior”.⁹ Un ejemplo.

En la reseña de Brustein (director del American Repertory Theatre, el cual ha producido varios montajes de Wilson) *The Forest* muestra el creciente interés de Wilson por el texto. Basada en el relato épico *Gilgamesh*, aparecido en Mesopotamia alrededor del año 2000 antes de Cristo, esta obra deriva hacia una aventura fragmentada en el tiempo con música de David Byrne y texto de Heiner Müller y Darryl Pinckney. De nuevo la combinación wagneriana de música, teatro, arte, historia, sociología y mitos ilustra el enfrentamiento de la cultura (el noble Gilgamesh) y la naturaleza (el salvaje Enkidu).

The Forest presentaba mareantes imágenes oníricas, de exquisita ejecución, que permanecen en el ojo de la mente después de la función: la división del sol en planetas, mostrando un monstruo en la playa donde un niño juega con el modelo de una ciudad, obreros de factoría trabajando en enormes escaleras mientras Gilgamesh fuma en su silla, Enkidu armado en su cueva acompañado por un caballero, una figura doble, un puercoespín...¹⁰ ¿Dónde se halla la historia, principio de toda narración, de la que habla Barthes?

El uso del lenguaje de Wilson sigue un modelo similar. La presencia lógica y discursiva de su estructura no se corresponde con la confusión de sus lecturas. Mientras en *Deafman Glance* se emplea un lenguaje conversacional, en producciones posteriores como *A Letter for Queen Victoria* (1974) y *The Golden Windows* (1982) se aprecia un uso extensivo del lenguaje y del texto escrito. Un lenguaje que en todo caso poco tiene que ver con sus propiedades semánticas. Según Wilson, “Christopher Knowles [...] usa el lenguaje tanto por su estructura geométrica que por su significado. A veces toma una palabra o una frase y construye una estructura a partir de ella. La extiende hacia una forma de pirámide y después la reduce de nuevo a una simple frase o letra”.¹¹

Las propuestas de Wilson suscitan lecturas, conexiones y paralelismos cuyo significado último no se desvela. Al negar la composición desde un esquema en singular, la fragmentación es amplificada por la independencia de la luz, el sonido, y también el diálogo, con frecuencia separado de su fuente y proyectado de diversas formas alrededor del espacio escénico. En *The Life and Times of Joseph Stalin* Wilson construye algunas escenas añadiendo y eliminando actores que se entrelazan sin interactuar entre sí; compone un acto añadiendo más y más personajes funcionales de forma independiente.¹² Mientras *Einstein on the Beach* parece la quintaesencia del teatro de la heterogeneidad y la independencia que marca el nuevo *Gesamtkunstwerk*.¹³ Obra escénica global donde caben todas las formas, todos los colores. Sobre todo, en contraste.

Blanco y negro, claridad y oscuridad simbolizan conciencia e inconsciencia, conocimiento y falta de conocimiento: estados del ser que Wilson explora como temas en muchas de sus obras. *The Life and Times of Sigmund Freud*, por ejemplo. A nivel social, blanco y negro podrían referirse al racismo y la justicia. El rojo en el melodrama del asesinato, el luminoso amarillo que inunda la última línea del monólogo de Sundance Kid, el estroboscópico efecto del hombre de China tras una pantalla de madera, la oscuridad del Acto II anterior a la claridad del Acto III... Así Wilson presenta en *Freud* “un collage de realidades diferentes que ocurrían de forma simultánea, era como percibir distintos factores visuales diferentes y de cómo se combinan en una imagen ante los ojos en un momento dado. Una percepción de este tipo en general sucede en el transcurso de la experiencia de cada capa cuando las otras quedan transparentes”,¹⁴ en la descripción de Stefan Brecht.

Los oblicuos textos de Müller recibían un tratamiento plástico, una textura gráfica similar a las imágenes filmicas (de *Koyaanisqatsi*, con música de Philip Glass, por ejemplo). Una coreografía de movimiento, luz y sonido en espacios sobrepuestos puede crear efectos surreales de perspectivas múltiples que ponen a prueba la visión sincrónica normal del espectador y tienden hacia repeticiones en trance de un tema. La fuerza sensual de estas impresiones polivalentes y semiconscientes contienen tanto la coreografía arquitectónica de belleza formal como elementos de circo y *vaudeville*.¹⁵

El espacio es indefinido, no real. Tal vez, sin presencia en el sentido de que Lyotard redefine lo sublime en términos kantianos al hablar de la posmodernidad. Lyotard considera que la estética posmoderna refleja esa no presencia, lo infinitamente poderoso y maravilloso, de manera que enfatiza lo inconmesurable. Aunque “lo *sublime* tecnológico posmoderno” sería más bien lo que Kant denomina *colossal*, como distorsión y versión grotesca del espectáculo,¹⁶ según la explicación del profesor Johannes Birringer.

En el proceso de creación de Robert Wilson, pues, confluyen los rasgos de su obra desarrollados a lo largo del presente estudio. Así, calificamos este proceso de posmoderno, multimedia, multidisciplinar, ecológico y oriental. Y desmenuzamos estos rasgos en apartados independientes: voz y sonido, texto y composición, interpretación y movimiento, iluminación y vestuario, espacio y tiempo. Por último aparecen apartados dedicados a la puesta en escena (donde se recogen consideraciones más generales) y al llamado “teatro total” (como descripción de su intención estética y de sus montajes).

6.2 Voz, sonido

El estudio de la obra de Wilson a cargo de la profesora Jacquelin Martin se basa en el libro *The Theatre of Visions* de Stefan Brecht, en varios artículos (tres publicados en *Drama Review* y uno en *International Herald Tribune*) y en la lectura de Wilson impartida en el Nobel Symposium en Estocolmo en 1988. El análisis de Martin (uno de los escasos estudios acerca de elementos concretos en la obra de Wilson) sirve de guía en este apartado dedicado a la voz.

Deafman Glance (1971) presentaba acciones y sonidos similares a los de un chico sordomudo. De manera que la ausencia de habla remitía a un mundo de silencio. Los signos auditivos parecían preguntas: lecturas de Wilson, pensamientos en voz alta y experimentos con la sintaxis hablados a través de micrófonos, transformados y transmitidos con sistemas electrónicos a través de amplificadores situados a distancia de los hablantes/intérpretes. Los sonidos parecían arrojar lo evocado por lo visual más que lo auditivo.

En *Overture* (1972) la escenografía consistía en una pirámide de madera desde la que Wilson hablaba, cantaba y declamaba como si su voz saliera de la casa de los muertos. *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE*, un *happening* de 168 horas de duración en el que participaron treinta miembros de la School of Byrds y veinte iraníes fue representado en la ladera de una colina combinando improvisaciones, acciones plásticas (*action-paintings*) y *happenings* con participación de la audiencia. El repertorio vocal incluía gritos de alto volumen en alternancia con extrañas frases en un tono profundo y bajo —sobre todo al mencionar la palabra montaña—, voces en *falseto*, galimatías de palabras cantadas a un ritmo muy lento, frases desarticuladas y experimentos en *staccato*, murmullos y habla hacia atrás.

En *A Letter for Queen Victoria* (1974) y *The \$ Value of Man* (1975) Wilson emplea el lenguaje de forma similar al uso de las palabras de Christopher Knowles, un muchacho deficiente mental que comenzó a participar durante aquellos años en sus talleres. Knowles compuso muchos textos e inventó acciones físicas que formaron la base de la estructura de la primera obra. En ella la reina Victoria leía una carta incomprensible mientras el resto de intérpretes repetía palabras o frases incomprensibles. Dos bailarines giraban con lentitud a ambos lados del escenario y personajes sonámbulos hablaban en un lenguaje, de nuevo, incomprensible. Al final todos gritan.

En *A Letter for Queen Victoria* había un claro énfasis en lo vocal, si bien los ejercicios de dicción —distinguiendo entre piel, carne y hueso (*skin, meat, bone*)— se abandonaron pronto. Un participante recordaba que cada cual podía elegir en libertad su dicción y que no importaba el significado de las palabras. Lo esencial era su conciencia del espacio en el que se encontraban y del diálogo

como elemento de apoyo. Como resultado: una amplia gama de voces, desde muy expresivas hasta simplemente mecánicas.¹⁷ El ritmo, la fluidez y, después, el volumen se añadieron a la sección hablada: importaba la continuidad del sonido en las intervenciones de los intérpretes. En las voces había sonidos, cadencias, acentos expresivos, sugerencias de actitudes, intenciones y sentimientos específicos: formal. Un participante en *A Letter for Queen Victoria*, Stefan Brecht, recuerda la experiencia como sigue:

La forma de la intervención racional verbal haría vibrar la obra, y le proporcionaría un contrapunto no verbal (una comunicación no-racional) debido a una armoniosa reverberación sensorial. Aprenderíamos a relatar sin depender ni preocuparnos del significado de lo que decimos o de lo que nos dicen. Contribuiría a aportar una formalidad inefable a la conversación..., pero al mismo tiempo, no con menos discreción, ofrecería al público una forma de auténtica interconexión.¹⁸

De ahí que Martin concluye: “En la medida en que *Letter* muestra una variedad de relaciones, actitudes, sentimientos, independientes de lo que los personajes dicen, pero expresados por la forma en cómo lo dicen, se demuestra que la comunicación es independiente del significado verbal, y se sugiere que lo que las personas dicen no es el contenido de la comunicación. *Letter* es un gesto de desprecio hacia el significado verbal”.¹⁹

Una fascinación similar por otras formas de expresión escénica se mostraba en *Einstein on the Beach* (1976). En esta ópera compuesta por Philip Glass, Wilson creó una estructura formal musical a la que seguía lo vocal: en general, los intérpretes contaban (1, 2, 3, 4, 5, 6 / 1, 2, 3 / 1, 2, 3, 4, 5, 6 / 1, 2, 3...) o decían “sol-fa” o “mi la mi la”. Los cambios en la intención o en la emoción eran introducidos de forma connotativa en esta limitada gama vocal cambiando de ritmo, paso o volumen. Otros elementos vocales eran gritos de esquizofrenia, palabrería sin sentido (como acompañamiento de la coral aritmética del jurado en la escena del juzgado), vivas, risas, juramentos y frases cliché.

La colaboración de Wilson con Heiner Müller en *Hamletmachine* (1987), que el dramaturgo alemán se propuso realizar en quince minutos, alcanzó las dos horas y media tras el taller en Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York. Se dedicaron dos días a la lectura del texto y, después de otros cinco días, quedaba terminado el libro visual, donde se dividieron de forma aleatoria las partes correspondientes a cada intérprete. En la explicación de Wilson, el libro visual confiere un ímpetu mayor a los movimientos en escena a los cuales, después, se añade el texto.²⁰ Lo que parece extraño para Wilson es que en teatro sólo se ve la ilustración del libro auditivo mientras que lo que se ve es tan importante como lo que se escucha, de manera que debe ser estructurado. En *Le martyre de Saint Sébastien* de Wilson el texto original de D’Annunzio se

redujo a la mitad. Se repartieron al azar las distintas intervenciones vocales: algunas líneas eran dichas por dos narradores ubicados en los extremos del escenario, otras se escuchaban a través del equipo de sonido de la sala junto a fragmentos de la orquesta; también había ruidos extraños y ambientes sonoros.

Wilson ha explicado que en *Einstein on the Beach* trabajó a partir de la estructura. Lo primero fue decidir la duración de la ópera, el número de actos (cuatro) y los temas (tres: A, B, C), que serían combinados de la siguiente manera: A/B, C/A, B/C, ABC. Asimismo decidió que cada escena tuviera alrededor de veinte minutos. El segundo paso fue la elaboración del libro visual, en base a tres imágenes: Tema A "Tren", Tema B "Juicio", Tema C "Campo". Philip Glass recibió esta fórmula y la llenó de música. Desconocía lo que los intérpretes harían en escena, pero sí tuvo en cuenta la luz, el espacio y la estructura.²¹ Las piezas rodilla (*knee plays*) constituyen la estructura musical que conecta los tres temas. Cinco en total, las *knee plays* actúan de manera que los diferentes momentos del coro, las voces solistas y los instrumentos exploraban estos temas y sus combinaciones. El resultado era una integración de imaginaria visual, música, danza y canto, la cual incluía momentos hablados. La estructura formal de la música era seguida por un aporte vocal muy simple: números (1, 2, 3, 4, 5...) y notas musicales (sol-fa, mi la mi...).²²

En medio de la voz: el silencio. El silencio es la ausencia de ruidos: algo extraño. De hecho, "la música, como las artes de la representación, de forma tradicional han tenido como misión colmar este vacío produciendo una palabra que se origina en la escena; sin embargo, el silencio en el teatro es un componente indispensable en la actuación verbal y gestual del actor, hasta el punto de que desde comienzos de siglo se constituyó una dramaturgia del silencio",²³ explica la profesora Martín.

Toda recitación del texto dramático intercala cierto número de pausas. A menudo las pausas son establecidas por el esquema rítmico. En el texto realista los silencios se dejan a la libre interpretación del actor; éste los produce según el análisis psicológico de su personaje, intentando encontrar por intuición los momentos en que la reflexión, la ilusión o la ausencia de coherencia del pensamiento los hace necesarios. La gestualidad y la mímica contribuyen a precisar estos vacíos, y el silencio es el reverso y la preparación de la palabra.

A finales del siglo XIX se muestra la contradicción del teatro europeo al utilizar la forma caduca del diálogo como medio de intercambio entre las personas para hablar de un mundo donde este intercambio no es posible. Entonces el silencio pasa a ocupar un lugar central en la composición dramática. En Chéjov, sobre todo en las puestas en escena de Stanislavski, el texto dramático tiende a ser un pretexto para los silencios: los personajes no se atreven a hablar, hablan con

medias palabras o incluso hablan sin decir nada, para que la ausencia de las palabras llegue al espectador con sentido.

En los años veinte J.J. Bernard, H.R. Lenormand y C. Vildrac representan el llamado teatro del silencio o de lo inexpresado: es la dramaturgia de lo no dicho. Más tarde, con Beckett, el uso sistemático del silencio llega a ser elocuente: los personajes beckettianos pasan con brusquedad de la afasia total al delirio verbal. En la actualidad, a partir de la tipología de los silencios, se pueden delimitar dramaturgias opuestas en su estética y alcance social:

El silencio descifrable. Silencio psicológico de la palabra reprimida. Se sabe lo que el personaje se niega a revelar. La obra se funda en la dicotomía entre lo no dicho y lo descifrable. (Strindberg, Chéjov, Vinaver).

El silencio de la alienación. Silencio ideológico y represivo, lleno de la futilidad de los medios de comunicación. Sugiere las razones sociológicas de la alienación. (Krotz, Wenzel, Deutsch, Lasalle).

El silencio metafísico. Silencio que no se reduce a una palabra en voz baja. Procede de la necesidad congénita de comunicar (Pinter, Beckett) o la vinculación lúdica de las palabras y las cosas (Handke, Beckett, Hildersheimer, Pinget).

El silencio chismoso. Falsamente misterioso, típico del melodrama, la obra ligera o la crónica folletinesca.²⁴

El silencio es el ingrediente de más difícil manipulación en la elaboración de la puesta en escena, pues pronto elude a su autor y se transforma en un misterio insondable —y por lo tanto de difícil comunicación— o en un procedimiento llamativo —que pronto se hace fastidioso—. El silencio constituye uno de los pilares de la expresión escénica de Robert Wilson.

6.3 Texto, composición

Siguiendo la línea iniciada por el modernismo de Brecht, un rasgo clave en la obra de Wilson es la separación de los elementos escénicos. Las imágenes y los sonidos se desarrollan en el proceso de ensayos de forma independiente, y al final el público los percibe como sistemas independientes de significación. Se rompe así la convención de subordinar lo visual a lo sonoro, se subvierte la organización narrativa y no se respeta la estructura dramática.

En la reflexión del profesor John Rouse, “el resultado de la combinación de códigos de sistemas semióticos subordinados a la ilusión referencial resulta en que signos icónicos familiares parecen estar en divorcio permanente con sus significandos y se convierten en significantes de un sistema simbólico”.²⁵ Esta semiótica simbólica enlaza con el atípico ritmo lento en el que Wilson presenta

sus signos, y evoca la belleza de los elementos escénicos para producir la cualidad onírica de su trabajo.

El interés por el texto aumenta en sus colaboraciones con Heiner Müller, uno de los grandes dramaturgos europeos contemporáneos. En *Hamletmachine* (1987) el texto de Müller encuentra cinco variaciones diferentes en sus correspondientes escenas: cuatro representadas en el escenario y una en una pantalla de cine. El espacio escénico gira noventa grados, transformando el punto de vista del espectador, quien asiste a una repetición, variación y recombicación de los fragmentos sintéticos mullerianos. En la escena 4, por ejemplo, Hamlet se aparta para maquillarse y cambiarse de vestuario al tiempo que describe algo que ha ocurrido pero que aún no ha tenido lugar: Hamlet se encuentra a sí mismo en la parte frontal del escenario.

En opinión de Rouse el texto visual de Wilson no está carente de significantes, por el contrario, supone un paralelo de las obsesiones de la Europa Central reflejadas por Müller con una clara asociación con la cultura norteamericana. Asociación que no explica ni delimita las metáforas. En la descripción de Wilson *Hamletmachine* fue como unir una película muda y una obra radiofónica, lo que produce una clase diferente de espacio cuando, por ejemplo, se toma un texto y se intenta ilustrar con movimiento. Mostrando una vez más su radicalidad visceral y deslenguada, Müller rechaza a los directores partidarios de aseveraciones acerca de la realidad, ya que en su criterio esta operación implica un punto de vista ideológico: las constataciones son realizadas y recibidas desde el posicionamiento de la norma. Norma que se convierte en textualidad a través de dos procesos: una forma diferente de escritura y una forma diferente de lectura.

Otros creadores se revelaron con anterioridad frente a las tradiciones dramatúrgicas. En la convención occidental el teatro se sustenta en una obra literaria. Tadeusz Kantor, a quien ya comparamos con Wilson, rechazaba el texto como punto de partida. Para el director polaco la acción escénica es fruto de la acción que comporta el texto y la acción escénica propiamente dicha. El autor pasa a ser un compañero de aventura. Las relaciones con el autor no se establecen en términos de fidelidad. Pero tampoco el teatro de Kantor se propone como una pantomima:

El texto es muy importante. Constituye una condensación, una concentración de la realidad. Lleva en sí una carga que debe estallar en escena. Creo tener para el texto una fidelidad mucho mayor que la que tienen quienes lo consideran como punto de partida y se quedan en ese mismo punto. El texto es como el objetivo final, como la casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre.²⁶

A Wilson no le interesa tanto como a Kantor recorrer la ruta del texto. No obstante, una clave de su trabajo textual se encuentra en su relación con Müller. Entre sus colaboradores en el área del texto destaca sin duda Heiner Müller. Tachado de pesimista histórico, expuesto a los vaivenes políticos y a las prohibiciones, pero luego representado en buena parte del mundo, el teatro de Müller se sitúa siempre en el mismo terreno: el del individuo y la Historia, atrapado en las redes de la utopía y de su realidad en la confrontación de los grandes mitos de la humanidad. Así *El caso Müller* de Jean Jourdhel y Jean-Françoise Peyret confrontaba la alta tecnología de la escritura heteróclita de Müller, que trastoca los elementos dramáticos, con un tratamiento escénico multidisciplinar (juego, danza, canto, expresión plástica, música), y la redistribución y unificación de dichas formas expresivas.

Crítico con el comunismo y profeta de su caída, el teatro mülleriano se fundamenta en la historia de Alemania, en sus desgarramientos y en la experiencia del comunismo como utopía y como tragedia del siglo XX. Lo cual se trasluce en su contenido y en su forma, ligada a la vanguardia del teatro contemporáneo. Existe en este punto, como en tantos otros, un cierto paralelismo entre Beckett, Genet y Müller. Ha transformado no sólo la función de la literatura y por su puesto del teatro, que en su caso se transforma de objeto en sujeto de la Historia, sino que incluso ha modificado su naturaleza, dislocando la forma, y poniendo en tela de juicio el diálogo y la fábula-acción.²⁷ *Hamletmachine* es un ejemplo de cómo estos conceptos penetraron en la estética wilsoniana.

Al tiempo que el método de tratamiento textual (y visual) de Wilson se contagia a sus colaboradores. En la introducción aparecida en la publicación del guión y los *storyboards* del film *True stories*, David Byrne —quien compuso la música de *The Forest* y una sección de *the CIVIL warS*— habla de la combinación de los procesos de visualización y escritura que han intervenido en su creación. “La forma en que la estructura del filme se construyó está en parte inspirada en el proceso de trabajo que he conocido a través mi colaboración con Robert Wilson. Wilson a menudo comienza el trabajo de sus montajes de teatro partiendo de ideas visuales, sobre las que incorpora el sonido y los diálogos”, cuenta Byrne, más conocido como líder de la desaparecida banda Talking Heads.

En *True Stories* seguí el mismo método. Cubrí una pared de dibujos, la mayoría de los cuales podrían tener lugar en una ciudad cualquiera. Después reorganicé los dibujos, una y otra vez, hasta conseguir que tuvieran algún tipo de continuidad. Al mismo tiempo, realicé el reparto de personajes —que correspondían a las figuras que aparecían en los dibujos—, inspirados en artículos de periódicos.²⁸

El film presenta una forma alejada de las convenciones narrativas como resultado del sistema de composición que Byrne conoció en su trabajo con Wilson. Desde

el punto de vista del espectador, una clave esencial de la película es la observación, debido al uso de materiales de carácter documental; y en el ámbito de la creación audiovisual destaca el hecho de operar de un modo diferente al tradicional, dejando constancia de que el sistema según el cual las palabras preceden a las imágenes no es la única forma de elaborar un guión.

Un escritor, Franz Kafka, se erige en figura importante de *Death Destruction & Detroit* de Wilson. Kafka admiraba a Goethe. ("El escritor austríaco Franz Grillparzer visitó a Goethe en 1826; cuando éste último tomó a Grillparzer de la mano, éste se puso a llorar; y noventa años más tarde Franz Kafka vino a Weimar, donde acarició, al anochecer, los ladrillos de la casa de Goethe....").²⁹ En la obra de Kafka quedaron reflejadas las huellas de su existencia personal: las difíciles relaciones con su padre, una profesión sin alicientes, la frustración de la realización amorosa. Del mismo modo que en ella aparecen las características del medio cultural en el que creció: una encrucijada de civilizaciones dentro de la Babel lingüística del imperio de los Habsburgo.

Sin embargo, como observa el profesor Hans Mayer, este universo literario es independiente de las interpretaciones psicológicas a las que se prestan las relaciones con la familia, las mujeres, la profesión, el judaísmo y la literatura de Kafka. De ahí su temática: Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se encuentra en su cama convertido en un monstruoso insecto; ayunador que no encuentra comida de su agrado; el trapealista que siempre está en su trapezio...³⁰ Temática wilsoniana. (Hace algunos años se vio en España *El ayunador* de Tadeusz Rózewick sobre *Informe para una academia* de Kafka, dirigido por Jaroslaw Bielski, con el Teatro Estable de Navarra: denso discurso que habla de la soledad del ser humano; sobriedad escenográfica; tono distante y crítico con abundantes gotas de acidez humorística).³¹ Wilson habla del origen de *The King of Spain* (1969):

La idea de una habitación, la idea del rey de España y la idea de las patas de un gato, de alguna manera, parecían funcionar bien juntas. [...] No había guión. Hice una máscara y una cabeza. Entonces conseguí el Anderson Theatre y sabía que quería una sala de dibujo. Hice un esbozo, un plan. También sabía que quería un corredor en la parte exterior: quería aquella acción junto al dibujo, y una pila de heno, un grupo de gente y un personaje alocado. [...] Recuerdo los ensayos. Necesitaba un grupo de treinta o cuarenta personas. Muchas de ellas se marcharon porque pensaban que no ocurría nada o porque no podían hacer su papel.³²

La fragmentación-confusión de lecturas resulta evidente en la preeminencia de los aspectos formales-visuales de la presentación-composición. En *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) Wilson anunciaba:

El escenario está dividido en zonas estratificadas, una tras la otra, en cada cual existe una realidad diferente, una actividad distinta que define el espacio, de manera que desde el punto de vista de la audiencia se ven diferentes capas.³³

Wilson cuenta el origen de *I Was Sitting In My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Allucinating*:

Desde hace tiempo tengo la idea de una habitación con muchos libros, todos colocados por orden en estanterías, y algo que corta a través de las estanterías. Hay un teléfono y un cable de teléfono. Hay una pantalla o una gasa sobre la parte frontal del escenario, y de vez en cuando se proyectan imágenes.³⁴

El sentido resultante de dislocación se extiende a la repetición y variación de imágenes. Cada imagen tiene un registro completo, con lo cual en cualquier momento un elemento puede permanecer en el centro de atención y, después, quedar en segundo término.³⁵ Janny Donker observaba en *the CIVIL warS* (1984) la subordinación del actor al desarrollo de una lógica formal: un rol se distribuye entre varios actores —“igual que una melodía pasa de un instrumento a otro”—, un actor puede incorporar varios roles de manera sucesiva o, desde la perspectiva del público, de forma simultánea.³⁶ Por último, un fragmento de *Overture* (1972):

DIANA DIENA KAASOWRD

THE DINA DYE KNEE THE DINA
DYE EYE THE DINA DIE DIE
DIEING DINA SORE SORE SORE
THE DINA DYE KNEE THE DINA
DYE EYE THE DINA DIE IHE
DIEING DINA SORE SORE SOWRDS!
THE DINA DINA SORE SORE SOWRDS.
THE DIE DINA DIE DIE DYING.³⁷

6.4 Interpretación, movimiento

Desde la resistencia a una sola resolución, la actriz Sheryl Sutton entendía el efecto de la figura que representaba en *Deafman Gance*: “El personaje atraviesa muchas líneas y periodos culturales. Es difícil decir quién es”.³⁸ La intención de generar situaciones con resonancias conflictivas (en muchos sentidos opuestas, impactantes) resulta más evidente en las grandes producciones wilsonianas. En *Deafman Gance* un personaje descubre tras un muro una fiesta en un jardín, suena la música, una “mami negra” vestida de blanco toca el piano a distancia, una docena de mujeres escuchan la música (con un pájaro que canta sobre su

mano derecha), cerca se encuentran una elegante pareja, una jovencita y un señor mayor vestido con capa...

Stefan Brecht —quien actuó en *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), *Overture to Ka Mountain* (1972) y *A Letter for Queen Victoria* (1974)— apunta que el tiempo que un actor mantiene un gesto para ser percibido responde a dos procesos: el actor abandona el gesto tan pronto como es percibido o bien lo mantiene hasta que el espectador se siente expuesto a él. La juxtaposición de diferentes formas de interpretación también sirve para fragmentar un sentido de coherencia formal. En palabras de Eugène Ionesco:

Cuando veía a actores, por ejemplo, identificándose a sí mismos por completo con sus personajes y derramando lágrimas de verdad en el escenario, me parecía algo insoportable, positivamente indecente. Cuando, por otra parte, veía a un actor que estaba demasiado en control de su personaje, dominándolo, apegado a él —que era lo que pretendían Diderot, Jouvett, Piscator y, tras ellos, Brecht— simplemente, no me satisfacía. Me parece una mezcla inaceptable de verdad y falsedad, por lo cual sentí la necesidad de una transformación o transposición esencial de una realidad que sólo la imaginación y la creación artística pueden hacer más significativa, más densa, más verdadera, que las didácticas doctrinas del realismo pueden tan sólo recargarlas, empobrecerlas y reducirlas al nivel de una ideología de segunda categoría.³⁹

Del mismo modo que Kantor rechaza la función del director de escena supeditada al texto preexistente, los actores de su teatro no son intérpretes ni deben incorporar papeles: deben representarse a sí mismos, mostrarse. Sus modelos son los juglares, payasos, cómicos y patéticos, actores de la barraca de feria. En su manifiesto *El teatro de la muerte* Kantor utiliza las teorías de Gordon Craig sobre la suplantación del actor por una *super-marioneta*. Lo explicó así: “Es el maniquí, que encarna y transmite un sentimiento de la muerte y de la condición de los muertos, se convierte en un modelo para el actor vivo”.⁴⁰ Si bien para Kantor los únicos seres vivos en su teatro son los espectadores: más que justificación última del teatro, forman parte del espectáculo, adquieren una responsabilidad al entrar en la sala, no pueden ser *voyeurs*, deben tener una implicación más mental que física. Un director más próximo en el tiempo, Peter Stein, no comparte estos puntos de vista:

La regla, sobre todo a partir del siglo XIX, es que el autor de teatro tenga mucho que ver con el teatro real. Chéjov no empieza a escribir buenas obras hasta que se casa con una actriz. Y es el caso de casi todos los grandes autores, como Shakespeare o Racine... Los actores no son máquinas, buscan su existencia en este oficio, y hay que darles oportunidades, o no darán resultados. Un autor debe saberlo tanto como un director.⁴¹

Máquinas o no máquinas, los actores se mueven. En las obras wilsonianas sobre todo: se mueven. “Una microestructura áurea había sustituido a una macroestructura visual-cinética”. Con estas palabras describe Stefan Brecht la innovación esencial en la estética de Wilson introducida en *A Letter for Queen Victoria*.⁴² La cinética es la ciencia de la comunicación a través del gesto y la expresión facial. La hipótesis fundamental es que la expresión corporal obedece a un sistema codificado, aprendido por el individuo y que varía según las culturas. El estudio de los movimientos comporta varios aspectos: el resultado de las formas y funciones de la comunicación individual, la naturaleza de la interacción entre movimiento y lenguaje verbal, la observación de la interacción gestual entre dos o más individuos. La cinética facilita el análisis de las interacciones, disposiciones, desplazamientos y distancias escénicas, teniendo en cuenta la influencia del medio social descrito, la estilización estética, la gestualidad del actor y su utilización por el director. Los primeros pasos para un enfoque cinésico que precede a la producción del fenómeno gestual fueron dados por creadores como Brecht y Meyerhold. Y en la actualidad directores como Wilson siguen esta línea. Explica el profesor Pavis:

El cuerpo del actor se sitúa, en el abanico de estilos de actuación, entre la espontaneidad y el control absoluto, es decir, entre el cuerpo natural, vivo, y un cuerpo-marioneta manipulado por su protector espiritual: el director. [...] La culminación de ambos extremos está en el naturalismo y el simbolismo. El cuerpo naturalista se da como fragmento natural, extraído del medio; el cuerpo simbólico rechaza la encarnación imitativa, es eliminado de la escena o bien reemplazado, según sugerencia de Craig, por una supermarioneta.⁴³

Existe una dicotomía fundamental: el cuerpo como *relevo* y apoyo de la creación teatral (sujeto a un sentido psicológico, intelectual, moral) y el cuerpo como *material* que sólo se remite a sí mismo (no es la expresión de una idea o una psicología). “El actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento del alma; debe cumplir este movimiento con su organismo”, defendía Grotowski, en favor de la creatividad y originalidad del cuerpo.

Y una vez más Wilson se sitúa en esta segunda corriente no tradicional. En la órbita simbolista. El cuerpo material, no obstante, es práctica común en el teatro contemporáneo. Sobre todo los creadores de vanguardia han buscado formulaciones del cuerpo con signos figurativos ajenos al lenguaje. Ejemplos de ello son el “lenguaje físico y concreto” de Artaud o el signo icónico —entre el objeto y su simbolización— de Meyerhold y Artaud (jeroglífico) y de Grotowski (ideograma). Según el comentario de Pavis:

En la tragedia se elimina el movimiento de los miembros y del tronco, el drama psicológico utiliza sólo el rostro y las manos, las formas populares enfatizan la gestualidad de todo el cuerpo, el mimo neutraliza el rostro y las manos y se concentra en las actitudes y el tronco. [...] La imagen del cuerpo adquiere forma

en el estadio del espejo; comprende la representación mental que se hace el individuo de su cuerpo biológico, libidinal y fantasmal, y de su imagen social.⁴⁴

Toda utilización escénica del cuerpo y del actor, pues, implica una toma de conciencia progresiva de la imagen corporal que a su vez repercute en la práctica y el estilo de la representación. Sobresale el uso del gesto:

Gesto como expresión. Se corresponde a su definición enciclopédica, clásica, dentro de una corriente expresionista del pensamiento: el gesto es un movimiento exterior del cuerpo y del rostro, favorece la actuación del actor y, en la psicología primitiva, presenta una visualización equivalente a unos sentimientos.

Gesto como producción. Se considera la gestualidad no como comunicación (sentimientos en gestos) sino como producción (signos).

Gesto como imagen interna del cuerpo. La descripción exterior obliga a crear un metalenguaje verbal que no precisa el vínculo con la palabra o el estilo de la representación: queda fuera del proyecto significante (dramático y escénico).⁴⁵

Los caminos a seguir a partir de esta simple división son infinitos. Según el maestro polaco Jerzy Grotowski, "el punto de partida de estas formas gestuales es la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones humanas primitivas; el resultado final es una forma viva que posee su propia lógica".⁴⁶ El gesto teatral es la finalidad y la fuente del trabajo del actor. Es imposible describirlo en términos de sentimientos o incluso de posiciones-poses significativas. En el teatro grotowskiano la imagen del jeroglífico es sinónimo del signo icónico intraducible, que es tanto el objeto simbolizado como el símbolo.

Meyerhold, con su teoría de la biomecánica, es también una referencia esencial para entender la aproximación al mundo gestual de Wilson. De hecho la combinación de los planteamientos de Grotowski y Meyerhold podría aclarar la particularidad wilsoniana en términos de no verbalidad. Al menos no cabe duda de que todos ellos rechazan el gesto imitador (realista) y buscan el gesto original (ni imitativo ni convencional): aquel que debe ser descifrado por el actor y por el espectador, aquel que no se somete a la racionalidad discursiva y aparece como un jeroglífico. Y no son los únicos.

Artaud defendía un nuevo lenguaje físico a base de signos y no ya de palabras.⁴⁷ Y así lo entendía también Merce Cunningham. Y tras él numerosos coreógrafos de la posmodernidad contemporánea que han conocido esta variedad de concebir el gesto y el movimiento y la han asumido de forma casi espontánea, natural. Entre quienes se encuentra Wilson, interesado en el laberíntico espectro de la danza abstracta, del gesto que invade el terreno del silencio como contexto de significación.

6.5 Iluminación, vestuario

“La religión real de Wilson ha sido siempre la luz; de ahí sus obras acerca de Einstein y Edison, que comparten ese destino y tal vez su interés inicial en *Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein. Sin luz no hay espacio. La luz es el elemento esencial en teatro, porque nos permite ver y escuchar. Es lo que produce color y emoción”, ⁴⁸ señala John Rockwell.

La luz es una radiación visible electromagnética. De todo el espectro electromagnético, el ojo humano sólo es sensible a una pequeña parte, llamada luz. En general, la visión se debe a la estimulación de los nervios ópticos del ojo por la luz, directamente desde su fuente o indirectamente a través de la reflexión desde otros objetos.⁴⁹ Desde las teorías de Christian Huygens en 1690 e Isaac Newton en 1704 hasta las propuestas de Albert Einstein en 1905, el conocimiento de la luz ha derivado en inventos como el láser (aplicado en diversos terrenos) y en usos (también múltiples) incluyendo el artístico.

La radiación, según la teoría lumínica, se produce a partir de la oscilación de una carga eléctrica, lo cual constituye el origen de una forma de magnetismo. Magnetismo que en la metáfora del arte visual se construye, entre otros elementos, a través de los colores. Para ver los colores se necesita luz. De hecho la luz está compuesta por muchos colores cuyo espectro es visible cuando se somete la luz a algún tipo de refracción (por ejemplo, con cristales, plástico o agua). De manera que el efecto final sobre las personas ha sido objeto de sistematización: se dice que el azul expresa calma, mientras que el amarillo muestra inquietud.⁵⁰

En el ámbito del teatro contemporáneo, la iluminación escénica de Robert Wilson es motivo de admiración desde la profesión, la crítica y la audiencia. Si algo se salva de la dura acogida que reciben muchas de sus obras, es la luz. Los principios básicos acerca de la luz, expuestos más arriba, no son ajenos al resultado final, estético, de sus *tableaux vivants*. Wilson dice con frecuencia que su mayor contribución al teatro proviene de su trabajo con la iluminación.

En el pasado el actor y el decorado ocupaban los focos de atención, y por lo tanto a ellos se dirigían los focos de luz. En la escena contemporánea la iluminación constituye un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear atmósferas, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de iluminar la psicología de los personajes... La iluminación confiere a lo representado un modo particular al determinar en qué forma debe ser percibido, controla el ritmo del espectáculo, los cambios en la intriga, subraya un elemento del decorado, una mímica, indica la transición entre momentos o atmósferas.... Conecta o aísla los materiales escénicos.⁵¹ Peter Brook en *Ubu* y en *Medida por medida* escogió la no-iluminación: la iluminación

constante de la escena (o en otros casos la iluminación de la sala), rechazando la producción de una atmósfera como la sofisticación de la representación. En general el teatro de Wilson es pintura escénica con luz. Los ensayos consisten en iluminar el escenario —objetos, muebles y actores: por este orden— en un tanto por ciento de tiempo muy elevado. El óleo en sus obras es la superficie posterior y el suelo del escenario; y los focos de iluminación —que pueden llegar a varios cientos— son los pinceles.

El crítico más influyente de la prensa neoyorkina, Ben Brantley, escribió lo siguiente en *The New York Times* acerca de *THE DAYS BEFORE death destruction & detroit III* (1999):

Con proyecciones de cine y una iluminación asombrosa, astral, Wilson crea una galería de imágenes que se suceden según una gramática de ensueño. Algunas de estas escenas resultan sorprendentes e inclasificables, exquisitas y profundamente perturbadoras. En una escena se representa el asesinato de la familia Romanov con una serena pantomima mientras fotografías de rostros de la familia real se proyectan en pantallas transparentes que ondulan en el aire. En otra, una niña con lo que parece una gran cabeza de porcelana de Buda, observa con un inmenso telescopio un pequeño meteoro suspendido de una vara. Tras ella, en pantallas siempre presentes y cambiantes, aparecen imágenes de cine en blanco y negro mostrando un paisaje visto desde un tren en movimiento. Detrás de las pantallas, una luz representa un cometa que estalla en un cielo multicolor. Estas imágenes se funden en un poema visual mágico de naturaleza física, cósmica, y muestra la limitada percepción de las fuerzas del universo.⁵²

Otro elemento distintivo en la estética wilsoniana es el vestuario. “La segunda piel del actor” de la que habla Tairov a comienzos de siglo ha superado su destino de disfraz o de refuerzo de la verosimilitud. En el teatro contemporáneo el vestuario ocupa un lugar más ambicioso, multiplica sus funciones y se integra como signifiicante escénico. “Tan pronto como aparece en escena, la vestimenta se transforma en vestuario teatral: es sometida a los efectos de amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad”.⁵³ Hasta la mitad del siglo XVIII los actores se vestían con las suntuosas ropas de la corte. Hasta que, una vez más, la estética realista confiere al vestuario mayor precisión mimética y riqueza material. Sin perder su alusión a sistemas fijos (de colores, formas...) de determinados códigos (teatro chino, italiano...).

El vestuario sirve para vestir y para representar como elemento expresivo en dos ámbitos: interior, integrado en un sistema de significados concretos; y exterior, como referencia al mundo del espectador. Explica Pavis que en el interior de la puesta en escena un vestuario se define por la semejanza y oposición en relación con otros estilos. Importa la evolución del vestuario durante la representación, el contraste, la fusión de formas y colores; pero la relación con el exterior es determinante si se implica a la audiencia y se enfatiza el marco histórico.

El ojo del espectador debe revelar todo lo que, de la acción, del carácter, de la situación, de la atmósfera, se ha depositado en el vestuario, como un portador de signos. En este aspecto el vestuario sigue la evolución de la puesta en escena, que pasa del mimetismo naturalista a la abstracción realista (brechtiana), al simbolismo de efectos de atmósfera, a la desconstrucción surrealista o absurda. En el presente nos encontramos ante una utilización sincrética de todos estos elementos: todo es posible y nada es simple. [...] La dificultad es hacer dinámico el vestuario, que se transforme, [...] que sea un emisor de signos en el momento correcto, en función del desarrollo de la acción y de la evolución de las relaciones actanciales. [...] El vestuario tiene sentido en un organismo vivo: para el actor no es un adorno, a veces sirve al cuerpo adaptándose al gesto, el desplazamiento, la actitud; otras ciñe este cuerpo sometiéndolo a materiales y formas.⁵⁴

El vestuario participa del ser vivo y de la cosa animada. Asegura la transición entre la interioridad del locutor y la exterioridad del mundo de los objetos, pues como señala el profesor George Banu, “no es sólo el vestuario el que habla, sino también su realización histórica con el cuerpo”. Barthes lo expone así:

Todo lo que en el vestuario enturbie la claridad de esta relación, contradiga, oscurezca o falsee el gestus social del espectáculo, es malo; todo lo que, en cambio, en las formas, los colores, las sustancias y su organización contribuya a la lectura de este gestus, es bueno.⁵⁵

El vestuario en el teatro contemporáneo multiplica sus funciones, sobrepasa el mimetismo y la señalización, cuestiona las categorías tradicionales demasiado fijas (decorado, accesorios, maquillaje, máscaras, gestualidad, etc.). El vestuario correcto, según Pavis, es aquel que reelabora toda la representación a partir de su dependencia significativa. El vestuario incorrecto, según Barthes, muestra hipertrofia en la función histórica, estética o suntuaria.

La investigación acerca de un vestuario mínimo, polivalente, de geometría variable, que re-segmenta y re-presenta el cuerpo, un vestuario fénix, que sea un verdadero intermediario entre el cuerpo y el objeto está sin duda en el centro mismo de la investigación actual de la puesta en escena. Como una mini-puesta en escena portátil, el vestuario permite restituir al decorado sus señas de identidad al exponerlo e integrarlo en el cuerpo del actor. Si el actor se ha desnudado ante nosotros, durante los años sesenta y setenta, ahora es preciso volverse a vestir, reconquistar todo lo que podrá dar mayor protagonismo a su cuerpo, aunque parezca ocultarlo.⁵⁶

El diseño de vestuario en las obras de Wilson responde al perfil contemporáneo desgranado en este esbozo teórico. Menos cerca de su concepción que en sus primeros montajes, en la actualidad diseñadores de su confianza como los italianos Frida Parmeggiani y Jacques Reynaud se encargan de integrar el vestuario a una visión escénica global. Durante los ensayos estos creadores toman notas y realizan sus primeros dibujos. Parten de ideas, sensaciones, colores, formas, movimientos..., que irán completando a lo largo de un proceso que puede durar meses o años.

En conjunto, la espectacularidad de la ópera encaja a la perfección en la idea wilsoniana de vestuario. Los inventos de Armani, Versace o Clemente en sus obras son un ejemplo de la sofisticación de la moda actual aplicada a la escena. Inventos que en Wilson adquieren formas muy diversas: los uniformes de *Einstein on the Beach* remiten al minimalismo, mientras los trajes de época de *Time Rocker* reflejan una pulsión mucho más romántica.

6.6 Espacio, tiempo

El teatro tiene lugar en un espacio que es delimitado por la separación entre la mirada (del público) y el objeto observado (la escena). En general, al margen de su configuración o metamorfosis, el espacio mantiene su autonomía y, siempre, implica en lo antropológico un espacio social, y en lo semiótico un significante y un significado.⁵⁷ El espacio, según la profesora Ubersfeld, constituye una zona horadada al manifestarse como una ausencia de texto teatral. De hecho aquí se halla una ambigüedad esencial del espacio teatral como espacio dramático más espacio escénico. La representación implica el paso de un espacio figurativo y escénico (concreto) a un espacio no figurativo y dramático (imaginado). Tránsito en el que juegan un papel destacado la metáfora y la metonimia, elementos que para Jacobson constituyen la llave de todas las figuras escénicas (naturaleza, señalización de lo real, manipulación del espacio....).⁵⁸

A raíz de estas premisas se ha trazado una tipología de los espacios escénicos: *espacio de la tragedia clásica* (neutro, de tránsito; apoyo intelectual y moral al personaje), *espacio romántico* (guiado a menudo por la imaginación de mundos extraordinarios), *espacio naturalista* (imita al máximo el mundo descrito; proviene del medio ambiente de los personajes), *espacio simbolista* (desmaterializa el espacio, lo estiliza en un universo subjetivo u onírico) y el *espacio expresionista* (parabólico, manifiesta la profunda crisis entre la conciencia ideológica y estética).⁵⁹

El espacio escénico conlleva la escenografía, que para los griegos es el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico. En el Renacimiento se concibe como la

técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno es la ciencia del espacio teatral. Según Pavis:

Si el decorado se sitúa en un espacio de dos dimensiones, materializado por el telón de fondo, la escenografía es una escritura en un espacio de tres dimensiones, como si pasara de la pintura a la escultura o a la arquitectura. Esta mutación de la función escenográfica tiene causas dramáticas y corresponde tanto a una evolución autónoma de la estética escénica como a una transformación en profundidad de la comprensión del texto. En la actualidad la escenografía concibe su función no ya como ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino como dispositivo para iluminar el texto y la acción humana.⁶⁰

La escenografía es también, por metonimia, el decorado mismo. El decorado, desde el origen del término (pintura, ornamentación), indica la concepción mimética de la infraestructura escenográfica. Por ello ha resultado tan lento el tránsito del telón de fondo del siglo XIX a la funcionalidad de los dispositivos escénicos actuales. Como señala el profesor Denis Bablet, el decorado es un instrumento antes de ser una imagen, un instrumento y no un ornamento. Relegado a la visualización y la ilustración del texto, sólo hasta comienzos de siglo el decorado despierta de su inmovilidad.

A partir de los años sesenta la escenografía ejerce de motor interno: ocupa la totalidad de la escena por su tridimensinalidad y los espacios vacíos que crea en el espacio escénico. La iluminación contribuye a su maleabilidad. Y las técnicas de representación no son sino la aplicación de nuevos principios escenográficos: elección de una forma o material básico, búsqueda de una tonalidad rítmica, conexión visual de materiales humanos y plásticos: objetos.⁶¹ En el espacio hay cosas. La crítica teatral suele considerar el objeto escénico como utilería, *atrezzo* o decorado. La neutralidad, incluso la vacuidad del objeto explica su éxito en la descripción de la escena contemporánea, que participa del decorado figurativo, de la escultura moderna y de la plástica animada de los actores. La dificultad en establecer una frontera distintiva entre actor y mundo, la voluntad por aprehender de forma integral la escena de acuerdo con su significación, llevaron al objeto al rango de actante primordial del espectáculo moderno.

Poco sentido tendría una tipología de objetos según su forma, materia o grado de realismo: el objeto varía en función de la dramaturgia. Mayor interés encierran, pues, las funciones esenciales del objeto, teniendo como referencia los estudios de Veltrusky, Baudrillard, Bablet, Pavis y Ubersfeld.

Mímesis del marco de la acción. El objeto, una vez identificado por el espectador, sitúa de inmediato el decorado. El objeto naturalista es esencial y real; el objeto realista es reconstitutivo e imitativo; el objeto simbolista es autónomo.

Intervención en la representación. El objeto se utiliza de forma pragmática para ciertas operaciones o manipulaciones; suele mostrar actividades cotidianas; produce sentidos escenográficos en el texto.

Abstracción y no-figuración. El objeto se utiliza de una forma social y adquiere valor de objeto estético, poético; la puesta en escena se organiza a partir de la actuación pura, sin un lugar específico de acción.

Paisaje mental o estado de espíritu. El objeto no figurativo, fantástico, onírico, en el decorado de una imagen subjetiva del universo mental o afectivo de la obra. En general, el objeto acerca al espectador a la imaginación de los personajes.

En el marco de su funcionalidad escénica, el objeto es polimórfico:

Desviación del sentido. El objeto no mimético presenta usos múltiples, por ejemplo, en la técnica surrealista del objeto descubierto; a través de una serie de convenciones, el objeto se transforma en signo de cosas muy variadas.

Niveles de captación. El objeto no se reduce a un solo sentido o nivel de captación. El mismo objeto a menudo es utilitario, simbólico, según la representación y la perspectiva de la captación escénica. Estimula la creatividad del público.

Desmultiplicación de signos. Todo objeto en bruto tiene algún sentido social y pertenece a un sistema de valores; se aprecia por su connotación y su función primera. El objeto teatral se integra en un circuito de significaciones múltiples.

Artificialización/materialización. Todo objeto escénico experimenta un proceso de abstracción: funciona como significado, es decir, su materialidad y su identidad llegan a ser inútiles, lo cual lo aísla del mundo real y lo intelectualiza. Por ejemplo: objetos simbólicos no-utilitarios que designan su referente de manera abstracta, incluso mítica. Por otro lado, la puesta en escena presenta la tendencia inversa: el objeto material, intraducible en categorías abstractas. El objeto material no configura una realidad imitada: existen como cuerpos autónomos y participan de la acción más que de la representación.

En el teatro convencional la escenografía y la utilería teatral desempeñan funciones decorativas, ilustrativas o ilusorias. En el teatro de Kantor reinan los objetos, producto de la “realidad degradada” o “el grado más ínfimo de la realidad”. El periodista teatral Pérez Coterillo describía lo siguiente:

Son objetos que parecen rescatados del umbral de la muerte, salvados de la basura. Básicamente contruidos con maderas y metales de escaso valor, que establecen una especial connivencia con los actores. Su protagonismo es evidente como también lo es su enfrentamiento con los actores. A veces adoptan

formas de extrañas máquinas que evocan instrumentos de tortura, o se enquistan, como si se tratara de prótesis en los trajes de los actores.⁶²

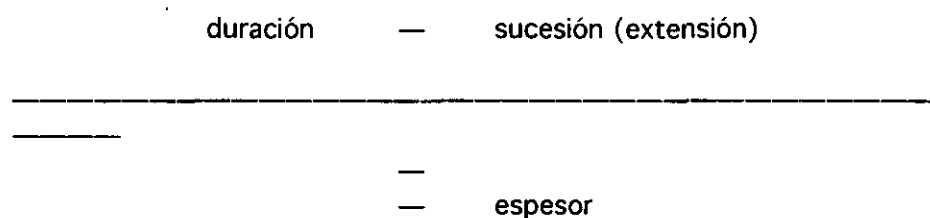
El final de *Que revienten los artistas* de Kantor parece una proclamación de *La rebelión de los objetos* de Maiakovski: los objetos, solos y amontonados en escena, emiten con el alfabeto morse el título en todos los idiomas. En cualquier obra el espacio y los objetos tienen lugar en el tiempo. El tiempo es uno de los elementos fundamentales del texto dramático y de su presentación escénica. El tiempo teatral, según una tipología clásica, presenta una doble naturaleza resumida a continuación:

Tiempo dramático. Es el tiempo específico de la representación teatral: sólo existe como vivencia del espectador, en presente continuo, perceptible en sus encarnaciones escénicas, icónico, encarnado por todos los medios de expresión escénica. Sus técnicas más frecuentes son la modificación del decorado, los juegos de luces, el ritmo y la progresión dialéctica de la acción, las entradas y salidas de personajes y la retórica de los intercambios verbales.

Tiempo de la ficción. Propio del discurso narrativo que anuncia la temporalidad. Descrito por la palabra, necesita de la mediación del discurso, remite a una extra-escena, apela a la imaginación del espectador y está sujeto a toda manipulación. En la dramaturgia clásica tiende a desmaterializar el tiempo, aparece según la conciencia psíquica y moral del héroe dentro del universo dramático. Conlleva la presencia del personaje en situación y en conflicto.

Las dimensiones del tiempo en el teatro (convencional, aristotélico) se han representado mediante el siguiente esquema:⁶³

DIMENSIONES DEL TIEMPO TEATRAL



El tiempo se extiende en cierta longitud (medible), posee cierto espesor cuando varios sistemas escénicos se asocian para concretar su presencia y su transcurrir e implica duración. En la definición de Bergson se trata de una duración pura, duración concreta, duración realmente vivida. Las obras escénicas cumplen estos tres elementos, de manera que un momento se puede extender y otro puede resultar muy corto, habrá más o menos tensión dramática y los segmentos temporales resultarán variables.

Los tres tiempos del teatro son el tiempo épico (tiempo referente), tiempo dramático de la ficción (tiempo-signo) y tiempo dramático de la realidad del espectador (tiempo vivencial). Su tipología variable puede figurar así:⁶⁴

Continuidad/discontinuidad. La acción se presenta ininterrumpida en un ritmo continuo o en fragmentos separados.

Aceleración/desaceleración. El acontecimiento anunciado y/o esperado surge de forma abrupta o bien se mantiene la tensión.

Concentración. Se evitan etapas entre hechos: cuenta el resultado final.

Obstrucción. Un conflicto repentino impide toda decisión y progresión.

Distensión. El tiempo empleado para mostrar en escena el acontecimiento sobrepasa al tiempo necesario en la realidad.

Suspensión de la imagen. Técnica antidramática por excelencia: cuestiona la acción con sus *cuadros vivientes* y su efecto de distanciación.

Desaceleración, repetición, estribillo gestual, etc. Por toda definición, escribe Pavis: "Permiten tomar conciencia de una desviación con respecto a los movimientos habituales: Robert Wilson".

Reminiscencia. Es el *flash back*.

Todas estas intervenciones temporales muestran múltiples variaciones. Según Ubersfeld, el tiempo escénico es a la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del giro ceremonial. Lo esencial de los signos de la temporalidad reside en el modo de articulación de las unidades del texto. De modo que las secuencias (mayores, medianas o menores) encajan en unidades rígidas (vodevil, melodrama, tragedia) o flexibles (teatro contemporáneo, de Maeterlinck a Brecht), pasando por toda una serie de modalidades intermedias, como en Brecht. El trabajo escénico podrá aceptar o contradecir la triple oposición rígido/flexible, continuo/discontinuo, reversible/irreversible.⁶⁵ Toda dramaturgia de la dilatación temporal se opone al espectáculo como celebración ceremonial (unidad temporal), al texto clásico (discurso ininterrumpido) y a la racionalidad lineal (historia en la que no ocurre nada nuevo). Este punto explica la oposición entre la dramaturgia barroca (Shakespeare, Calderón) y la dramaturgia clásica.⁶⁶

El concepto de la música oriental es muy diferente del concepto occidental. La música en Occidente parece aprehender el universo en términos de cantidad: en el número de notas de una partitura. La música hindú es similar a la idea de William Blake del universo en un granito de arena. Se trata de las interminables permutaciones dentro de una nota. El director Jatinder Verma recuerda que en la India aún se puede ver una representación en un pequeño pueblo de una escena de una obra teatral que dura toda una noche. El sentido del tiempo es diferente. En el norte de la India existe una sola palabra que significa mañana y ayer: *kull*. De modo que se pierde la noción del pasado, el presente y el futuro. Sólo existe

el presente, con una especie de extensiones. Al margen de esta aproximación a la noción temporal oriental en sus aspectos místicos o filosóficos, Verma explica que en la India actual si un obra dura más de 45 minutos el público arroja tomates. En una ocasión preguntó a un actor de 87 años acerca del mito que existe de que en su tiempos jóvenes los actores se preparaban durante años para incorporar durante el resto de su vida un papel en obras que duraban largas horas. Ésta fue su respuesta:

Hace treinta años empleaba unas cinco horas en relatar cómo era un funeral: quiénes querían al fallecido y quiénes no lo querían, los niños jugando, los pequeños detalles, los olores, el perfume de las flores, el color del cielo..., y el público me seguía. Al final de mi carrera hacía lo mismo en cinco minutos, porque sabía que nadie estaba interesado en perder su tiempo escuchándome a mí describiendo esos personajes. Ahora los espectadores están influenciados por la televisión y el cine.⁶⁷

6.7 Puesta en escena

El trabajo de la dirección escénica consiste en encontrar los equivalentes espaciales de las grandes figuras de la retórica, sobre todo, de la metáfora y la metonimia (Ubersfeld).⁶⁸ En la dramaturgia clásica —aristotélica, occidental— el texto se configura como el elemento primero, la estructura profunda y el contenido esencial del arte dramático. Hasta que a finales del siglo XIX “las sospechas suscitadas por la palabra como depositaria de la verdad y de la liberación de las fuerzas inconscientes de la imagen y el sueño provocan una exclusión del arte teatral del campo del verbo: la escena es promovida al rango de organizador supremo del sentido de la representación”.⁶⁹ La pureza estética y el vigor de esta formulación alcanzan su cumbre en los años sesenta con el sometimiento del texto a la puesta en escena y la realización, es decir: “Todo lo que tiene de específicamente teatral es un teatro idiota, de locos, invertidos, gramáticos, tenderos, anti-poetas y positivistas, es decir, de occidentales”,⁷⁰ en palabras de Artaud.

Las dramaturgias contemporáneas, más o menos innovadoras, toman a menudo el texto como punto de partida: para transformarlo o bien para destruirlo. Pero antes del texto existe una especie de pre-texto, que implica una pre-puesta en escena: la exposición. La exposición proporciona las informaciones necesarias para la evaluación de la situación como elemento constitutivo de la obra (por ejemplo, en forma de epílogo) o bien dispersa a través de todo el texto (o puesta en escena). En ocasiones, la exposición resulta referencia no explícita, aparece en general de forma verosímil, y plantea contenidos diversos: identifica a los personajes y sus objetivos, determina la atmósfera y la realidad simuladas,

fija las reglas de la lógica de la ficción, supone el conocimiento de los códigos vinculados al texto.

Frente a la exposición clásica, la exposición estática (épica) presenta un relato “objetivo” de circunstancias, transformándose en el oponente del diálogo, que deviene en *exposición en acción*: “El mejor asunto dramático es aquel donde la exposición ya es una parte de desarrollo”,⁷¹ en carta de Goethe a Schiller en 1797. En la exposición épica la información se transmite a menudo por vía de la ironía o a través de un personaje anunciador. Por espíritu de contradicción, en obras como *La cantante calva* de Ionesco los personajes absurdos anuncian evidencias o proposiciones filosóficas sin vínculo con la situación. Los datos en este caso no aportan comprensión al espectador. Según Pavis se trata de una técnica lúdica que permite tomar conciencia de la propiedad, quizá universal, de toda exposición: estar a la vez en todas partes y en ninguna; la exposición se disuelve en el contexto, la situación o los principios ideológicos: desdramatización que representa uno de los aspectos más difíciles de aprehender de la estructura dramática.

En varias tendencias escénicas se observa una búsqueda aleatoria del modelo actancial, por ejemplo, en el teatro del absurdo: Beckett y Ionesco —Adamov adopta una forma más lógica— o bien en el teatro no textual. Más tarde, Genet triplica el modelo actancial. El deseo del sujeto desaparece. Se trata del debilitamiento del sujeto en el teatro contemporáneo. Escribe Ubersfeld:

La espacialidad de ciertas formas de lenguaje poético, la forma de su escritura y su disposición influyen sus sentidos. En la poesía este espacio textual sería perceptible en los caligramas o en la poesía concreta. En el teatro semejante especialización es posible cuando el texto aparece como material presentado para ser observado y no destinado al consumo inmediato en el acto de su significación y comprensión por los espectadores.⁷²

Se trata de un proceso que aparece en el trabajo de Wilson, contrario a la concepción realista, filológica, de la puesta en escena como transformación de la dirección potencial que demanda el texto. Wilson crea una dicotomía de significación entre los dos componentes, un desequilibrio entre lo visual y lo textual. Viene a ser una reformulación de la distanciamiento brechtiano: distancia hermenéutica irreductible. De forma esquemática, se podría representar como sigue, cuando Wilson parte de un texto (a la izquierda) y cuando no parte de un texto (a la derecha):

CON TEXTO ORIGINARIO

“relectura” del texto
interpretación del director
puesta en escena

SIN TEXTO ORIGINARIO

interpretación del director
puesta en escena
incorporación del texto

El término cinematográfico *guión* designa numerosas propuestas de la escena contemporánea. Su función, su cualidad poética y su relación con la puesta en escena varían con respecto al texto. El guión no oculta su carácter provisional: no tiene una cualidad poética en sí misma puesto que, al contrario que el lenguaje poético, no se remite a sí mismo. Se aproxima más a un libro de recetas o a un libro de instrucciones. El guión escénico es típico de Wilson. El guión, lo visual y lo textual, la puesta en escena y la pre-puesta en escena aparecen en la obra wilsoniana en forma de círculo interpretativo que, fuera de toda convención, se instala en el origen de una propuesta única en las artes escénicas contemporáneas. En conjunto se trata del llamado espacio dramático. En la escena actual se distingue entre *espacio dramático* (espacio representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación), *espacio escénico* (espacio perceptible y representante donde evolucionan los personajes y las acciones), *espacio escenográfico* (espacio escénico y espacio de los espectadores) y *espacio lúdico* (gestual, creado por la actuación del actor), espacios metafóricos (espacio textual y espacio interior).⁷³

Proponemos aquí un replanteamiento de tal división, estableciendo un espacio dramático (descrito arriba) que incluye los espacios vocal, gestual, escénico, de vestuario, visual y sonoro (descritos a continuación). El espacio dramático implica una imagen de la estructura dramática del universo de la obra a través de los personajes y la acción. Según el modelo actancial, como señala Ubersfeld, se establece la relación *sujeto* y *objeto* de esta búsqueda, en torno a la cual se desarrolla el resto de actantes, cuyo conjunto forma la estructura dramática, la cual se visualiza en el espacio dramático, a su vez vinculado al vestuario, la iluminación y el sonido.⁷⁴ (Y aún existen otras clasificaciones cuestionables).

En el ámbito de las conexiones entre artes escénicas y audiovisuales se dan dos elementos muy significativos: el *marco* y el *montaje*. La obra de Robert Wilson remite a ambos. El marco de la representación teatral no es sólo el tipo de escena o el lugar escénico donde se produce la obra; en su acepción más amplia es también el conjunto de experiencias y expectativas del espectador. Desde el teatro a la italiana, que supone un marco "pictórico" de la escena concebida como marco viviente, hasta la dispersión en espacios abiertos, se ha tratado de redefinir el marco escénico. El marco de la acción conduce a una dimensión diferente: "Toda representación consiste en enmarcar, durante cierto tiempo, una porción del mundo, y en declarar el cuadro significativo y artificial"⁷⁵ (Pavis). Se recuperan, pues, componentes constitutivos del arte escénico como la presencia del marco, la alusión pictórica y la noción de *cuadro*. Todos ellos, rasgos en la concepción wilsoniana de la puesta en escena.

Desde los años treinta creadores como Piscator y Brecht utilizan el término cinematográfico montaje, aludiendo a la dramaturgia en la que las secuencias de la acción se montan en una sucesión de momentos autónomos.

Montaje cinematográfico. Aparece en D.W. Griffith como iniciador del modelo de representación clásico entre 1908 y 1912. En la década siguiente, Eisenstein introduce el montaje dialéctico. La segmentación de planos y secuencias confiere el ritmo y la estructura narrativa al filme. El montaje teatral, cuyos precursores también se encuentran en la literatura (Dos Passos, Doblin y Joyce), aplica este modelo de composición.⁷⁶

Montaje dramático. Quiebra el relato en unidades mínimas y autónomas. El corte y el contraste se apoderan de la narración. Prevalecen la discontinuidad, el ritmo sincopado, el entrechoque, las distancias o la fragmentación. El montaje, como arte de recuperar materiales antiguos, está organizado en función de un movimiento y de una dirección actancial. (El collage se limita a contrastes puntuales que producen efectos de sentido).⁷⁷

Los principales modelos de montaje dramático son la *composición en cuadros* (cada imagen forma una escena que no se transforma en una escena: Shakespeare, Büchner, Brecht); *crónica* o biografía de un personaje, cuando se presentan como etapas separadas de una trayectoria; *sketches*, revista de feria o *music-hall*; *teatro documental*, según una tesis; *teatro de lo cotidiano*, indagando en los lugares comunes de cierto medio. Y en la tipología dual:

Montaje del personaje. Como consecuencia de la dramaturgia del fragmento, es el resultado de un montaje/desmontaje: cada parte se selecciona en función de una propiedad o comportamiento a ilustrar; se pasa de una figura a otra por adjunción/abstracción de estas propiedades, y su lugar en el esquema actancial determina lógicamente su posición.

Montaje de la escena. Es el reino del accesorio llevado desde el exterior a la escena que transforma los signos del decorado. Se pasa de un cuadro a otro sin transición temática ni justificación en el relato o el discurso de los personajes.

El concepto y la aplicación del montaje en todas estas versiones (cinematográfico y dramático, del personaje y de la escena) constituyen componentes distintivos en la puesta en escena wilsoniana. Además, muchas veces la *mise en scene* contemporánea de los clásicos busca representar el funcionamiento interno de la obra desmontando todos sus engranajes. Mecanismo típico en Wilson, próximo a la concepción de otros creadores.

Robert Lepage propone un sistema de puesta en escena libre y abierto donde se reciclan textos de otros autores y se aplica la creación colectiva. Sobre todo, frente a la tradicional jerarquía autor-director-actor, la representación (*performance*) supone el proceso de escritura (*writing process*). El proceso de escritura, pues, comienza el primer día de representación. Hasta entonces los

ensayos en *Ex Machina* son etapas de estructuración e improvisación. La creación se convierte así en un fenómeno activo que sucede en un escenario. La noción de interpretación en teatro ha desaparecido durante el siglo XX, según Lepage. Por ello no está interesado en la interpretación (*acting*) sino en la actuación (*playing*), para ofrecer a los actores la posibilidad de actuar y al público de contemplar esta actividad.⁷⁸

Del teatro a la danza. El originalísimo estilo compositivo de Pina Bausch también se basa en un proceso de creación particular. En palabras de la crítica Francesca Pedroni: "Las improvisaciones de movimiento y de discurso creadas por los bailarines constituyen el material sobre el que construir a continuación, por libres asociaciones, la estructura de la obra, que se abre cada vez más al encuentro de los distintos códigos expresivos".⁷⁹

Para William Forsythe el bailarín aprende a describir sus acciones y sus sensaciones mientras las realiza. Como lo expresa otra crítica, Eva Elisabeth Fischer, toda banalidad, todo lo accesorio o acción manual se vuelve importante en detalles en apariencia reunidos de manera arbitraria, sin vinculación entre sí, como si un discípulo del dadaísta Kurt Schwitters compusiera sus collages a partir de acontecimientos cotidianos. Fischer explica que este coreógrafo norteamericano descompone el concepto histórico del ballet entendido en su acepción romántica de "andadura", primero en sus partículas (desmenuzadas y desgarradas) de lenguaje y movimiento, que a continuación (en conjunto) reproducen una totalidad relevante y polisémica: teatral. Todo ello en el contexto de una preocupación central en la obra de Forsythe: la estructura de la danza, por lo que el objeto-danza se convierte en *leitmotiv* principal.

Cuando muestro el signo-danza en diferentes contextos (delante del agua, de una pared clara u oscura, de una llama, de la tierra o de los árboles), éste asume cada vez un significado distinto. [...] El proceso creativo comienza sin demasiadas reflexiones. Dibujo mucho, hago figuras simples. Trato de hacer salir lo que tengo en la mente y luego hago un boceto del material imaginario, un escenario hipotético, como el guión de una película. [...] Una vez realizada la selección comienza el trabajo efectivo, intencionado, consciente. Es fácil imaginar el conjunto. Lo difícil es analizarlo y traducirlo a una forma concreta.⁸⁰

Las ideas de *performance* y *acting* en el ámbito de la interpretación (Lepage), las improvisaciones y asociaciones libres en el comienzo del proceso de creación (Bausch), y la ausencia de reflexión como punto de partida de la composición y la polisemia del movimiento (Forsythe) definen también rasgos distintivos de la puesta en escena de Wilson. Rasgos que se combinan en lenguajes y disciplinas dramáticas en un intento de arte escénico global. Es lo que en dramaturgia se suele denominar teatro total. Señala Rockwell: "Los proyectos de Wilson tienen a menudo una grandiosidad wagneriana. Para un artista que creció en el

minimalismo de los años sesenta en Nueva York, es un auténtico maximalista en ambición y escala. Para él, más es más”.⁸¹

6.8 Teatro total

El teatro total se define como un estilo de representación que busca utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo que apele a todos los sentidos y produzca de este modo la impresión de una totalidad y de una riqueza de significaciones. Todos los medios técnicos —en particular los medios modernos mecánicos— de escena móviles y de la tecnología audiovisual están a disposición de este teatro.

Los arquitectos de la Bauhaus realizaron el esbozo más completo de esta representación: “El teatro total debe ser una creación artística, un conjunto orgánico de redes de relaciones entre iluminación, espacio, superficie, movimiento, sonido y ser humano con todas las posibilidades de variaciones y combinaciones de estos diversos elementos”, decía Schlemmer, citado por Moholy Nagy en 1925. El teatro total es un ideal estético, un proyecto futurista, más que una realización concreta de la historia teatral. Ciertas formas dramáticas presentan un esbozo del teatro griego, los misterios medievales y las obras barrocas de gran espectáculo. Pero sobre todo a partir de Wagner y su *Gesamtkunstwerk* esta estética adquiere su forma de realidad y en la dimensión imaginaria del teatro. Manifiesta el deseo de tratar el teatro en sí mismo y no con subtexto literario.

En la síntesis semirrealista, semifantástica de Artaud en 1964: “Deseamos romper con el teatro considerado como un género distinto y actualizar la vieja idea, en el fondo realizada, del espectáculo integral. Sin que, bien entendido, el teatro se confunda en ningún momento con la música, la pantomima o el baile, y en particular con la literatura”. Como indica el profesor Benjamin Bennet, la separación de géneros artísticos es el único principio estético de Hegel que por unanimidad se sigue o se persigue. En definitiva, los principios fundadores del teatro total se han resumido de la siguiente forma:

Escapar de la tiranía de la fábula. Consiste en evitar la dramaturgia aristotélica, pues la linealidad no tolera disgresión escénica. Construye la representación verticalmente; acumula artes anexas y no entorpece el flujo dramático con la riqueza de cuadros.

Construir “literalmente y en todos los sentidos”. Según la expresión de Arthur Rimbaud, el teatro total explora todas las dimensiones de las artes escénicas, multiplica las interpretaciones del texto, y libera los sistemas.

Hablar icónica y simbólicamente. El teatro total, al intentar visualizar los lenguajes convencionales es tratado como “material extensible” que vale más por

su prosodia, forma retórica y fónica que por su sentido. Se recupera el gesto. Se produce una iconización del signo simbólico que explica el frecuente empleo metafórico de este teatro como “expresión jeroglífica” (Kirby). El jeroglífico corporal (Grotowski) o textual (Artaud) se muestra como signo mixto: analógico y arbitrario, concreto y abstracto, intelectual y sensual: dual.

Inscribir el gesto original y definitivo. Se considera al actor como material de base y se inscribe la relación del hombre con el otro, con su medio. Las actitudes que resultan del cambio gestual dan la clave del universo dramático.

Orquestar una obra a través de la puesta en escena implica una conciencia unificadora. Sobre *Cristóbal Colón* de Claudel, Jean Louis Barrault comentaba que lo esencial de un montaje teatral es elevar el nivel del espectáculo lo suficiente para que éste también participe de la acción. Lo cual tiene que ver con el deseo de superar la separación escena-sala. De ahí que el objetivo último del teatro total descansa en reencontrar cierta unidad perdida: fiesta, rito, culto. La exigencia de totalidad abandona el plano estético, se aplica también al público. Criterio que distingue entre dramaturgias de ruptura (Brecht) y dramaturgias de participación de la individualidad total (Wagner, Artaud).

Incluso el teatro épico de Brecht y Piscator reivindica la participación del público. Piscator, junto a Gropius, fue uno de los primeros en emplear el término *totaltheater*, que tradujo como teatro de la totalidad, épico, científico, de objetividad crítica. De manera que el teatro de la totalidad implica una construcción concebida para la representación donde el espectador está confrontado con una realidad (de ahí la simultaneidad de acontecimientos históricos, la sincronización de la acción, las reacciones sociales y políticas...). El teatro total designa un tipo de representación, la fusión perfecta de todas las artes figurativas: la obra de arte total de Wagner: “El pretendido teatro total, como teatro ecléctico, apenas produce una totalidad de apariencias. Es llevado a la escena por sí mismo. Es un teatro formalista”.⁸²

El formalismo fue un método crítico literario elaborado por la Escuela Rusa entre 1915 y 1930. Somete los aspectos biográficos, psicológicos, sociológicos e ideológicos a una organización formal, y se centra en los aspectos formales del teatro: composición, imágenes, retórica, métrica, distanciación, etc. El debate entre realismo y formalismo (Brecht y Lukács) se prolongó hacia la polémica del realismo socialista, y en la actualidad permanece como acusación de formalismo. “Todo elemento que nos impide captar la causalidad social debe desaparecer; todo elemento formal que nos ayuda a comprender la causalidad social debe ser utilizado”,⁸³ sentencia Brecht en 1967.

Artaud actualiza y completa las propuestas wagnerianas sobre el drama lírico, llegando mucho más allá en su análisis del acto creador y en su manifestación externa. Wagner forjó el término *Gesamtkunstwerk*: obra de arte global (o de

conjunto o total). La ópera wagneriana pretende la síntesis comunitaria de la música, literatura, pintura, escultura, arquitectura, plástica escénica, etc. (Búsqueda paradigmática de un movimiento artístico, el simbolismo, y de una concepción del teatro y de la puesta en escena). Para Wagner la palabra o elemento masculino fecundan la música o elemento femenino; el espíritu y la afectividad, la visión y el oído se encuentran reunidos por sinestesias. “El baile, la música, la poesía, son tres hermanas nacidas con el mundo. [...] Son, por naturaleza, inseparables”.⁸⁴ Entre otras cuestiones, la teoría del *Gesamtkunstwerk* plantea el problema de la especificidad del teatro:

Imposibilidad de una fusión. Wagner cedió ante el diseño realista de la escenografía: la integración total no se pudo realizar. Por otro lado, los directores aristotélicos consideran la acción como motor de unidad considerando la propiedad aglutinadora de la narratividad y descuidando el carácter visual de la escena.

Articulación de los sistemas. Si bien no hay fusión en el nivel de la producción de sistemas, sí aparece en su recepción en el espectador. Al multiplicar las fuentes de emisión de las artes escénicas, al armonizar y sincronizar su impacto en el público, se produce un efecto de fusión en la medida en que el espectador es inundado por impresiones convergentes.

Anti-Gesamtkunstwerk. Muestra la oposición de las artes: música que contradice el texto, gestualidad que denuncia la atmósfera escénica o la acción, etc. Cada sistema conserva su autonomía y su distancia.

Nietzsche, quien comenzó siendo muy amigo de Wagner, terminó tachándolo no de persona enferma sino de símbolo de la enfermedad misma. “¡Ante todo, pensamientos no! Nada es más comprometedor que un pensamiento!” Glorificación del conocimiento sobre las emociones que le llevaron a sentenciar: “¡El teatro requiere estricta lógica: y a Wagner no le importa la lógica en absoluto!”.⁸⁵ No en vano la paradoja de la *Gesamtkunstwerk* consiste en unir artes escénicas en una vivencia única para el espectador conservando cada una su facultad específica. Wagner, en vez de fusionar, integra cada arte en un conjunto trascendente a partir de la música; Claudel y Reinhard a partir de la poesía; la Bauhaus a partir de la arquitectura. En suma, Brecht invitaba a todas las “artes hermanas” del arte dramático a crear la “obra de arte total”,⁸⁶ donde no desaparecen sino que en común tarea logran distanciarse.

Wilson integra a partir de la plástica. Artista de la ambigüedad, de la transformación de lo conocido en desconocido, de la creación de un viaje en la noche que trasciende el miedo. “Las imágenes de la muerte son una amenaza constante en todas mis puestas en escena”, en palabras del director a Rüdiger Schaper, definiendo un aspecto esencial de su trabajo, el cual de forma constante se expresa a través de imágenes de extinción y apoteosis. Sus *tableaux vivants* terminan siendo monumentales, trascendentes, en ocasiones

claustrofóbicos; y recogen estados emocionales e intelectuales. Historias de revolución y memoria, tortura y muerte, poder y abuso. La obra wilsoniana ofrece excursiones —escénicas y plásticas— de tendencia creciente a la fragmentación, al día o la noche, prescindiendo del lenguaje o la memoria. Así el escenario se asienta en el regazo del espectador, como el del anciano en la instalación *Memory of a Revolution* (1987): vacío. La audiencia se torna en *mankurts*: seres indefensos, pasivos, que no causan problema alguno.

Las instalaciones wilsonianas son mnemónicas para los cuerpos culturales, sociales, políticos y espirituales, “con sus cortocircuitos y repeticiones, sus atenuaciones y excesos, sus descomposiciones y su aroma de temor”. Un crítico de arte apuntó: “Es un cuerpo devorado por las ratas, devorado por sí mismo. Nuestro cuerpo, como el universo acústico de *Memory/Loss*, cada vez se desprende más del mundo exterior y es incapaz de reconstruirse a sí mismo. Wilson pretende proveernos —a través de sus *tableaux*, sus salas de experiencia, como formas de pensamiento— con herramientas para recordar, reconocer y reconstruirnos”.⁸⁷

Memory/Loss (Bienal de Venecia, 1993) —al igual que *T.S.E.* (Gibellina, 1994) y *Persephone* (Delphi, 1995; Múnich, 1997)— permanece vinculada de alguna forma a la obsesión de Wilson con *La tierra baldía* (1922) de T.S. Eliot. Obsesión que resiste el paso del tiempo. La personalidad a quien está dedicada la instalación, Franz Stuck, aparece tan solo a modo de memoria fragmentada. Como el anciano de *Memory of a Revolution* o H.G. Wells en *H.G. (Clink Street Instalation)*. La resistencia de Wilson a dar interpretaciones de su trabajo queda reflejada en sus declaraciones: “Sea cual sea la obra, debemos aproximarnos a ella con una idea de lo que es, en vez de decir lo que es”.⁸⁸ O bien: “Tan pronto como decimos lo que es, está acabado, es algo fascista, todo se estropea, una vez que está atado en una caja, está terminado”.⁸⁹

Recordemos por último un texto de Ben Brantley acerca de la puesta en escena wilsoniana a partir de *THE DAYS BEFORE ddd III*. De los comentarios de este crítico se pueden inducir el sentido de obra total que atribuimos a Wilson, así como el carácter abierto de su obra, su carácter multicultural, sus referentes en la figuración pictórica contemporánea, sus sugerencias en torno al componente subconsciente del alma humana, su irrenunciable estética de lo bello, y su significación global compleja y contradictoria.

Wilson propone una meditación imbuida por la mezcla de culturas acerca de visiones del apocalipsis a través de la historia. [...] Muchas escenas recuerdan las pinturas de Magritte, de Chirico y Dalí. Otras, que muestran sobre todo sus diseños de sillas y efectos de iluminación, sugieren una exposición de muebles en Milán. [...] Cuando todo encaja en una viñeta wilsoniana, hay un sentido trascendente del caos de la existencia y de la innata belleza de las formas que

por instinto imponemos sobre ella. Puede que *THE DAYS BEFORE* trate del apocalipsis, pero también resulta extrañamente reconfortante: según las visiones de Wilson, el mundo no terminaría con una explosión sino con una celestial imagen.⁹⁰

¹ Martin [*Einstein*], op. cit.

² Wilson en conversación con Eco, op. cit, pág. 174.

³ Graham en Helporn, op. cit., pág. 6.

⁴ Marranca, "Robert Wilson's Forest of Symbols", op. cit., pág. 16.

⁵ Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana Univesity Press, Bloomington, 1982, pág. 101.

⁶ Roland Barthes en J.G. Jiménez, op. cit., pág. 139.

⁷ David Mamet, *On directing film*, Penguin Books, Nueva York, 1992.

⁸ Carl E. Loeffler/Darlene Tong (editores), *Performance Anthology*, Last Gasp Press Contemporary Arts Press, San Francisco, 1989, pág. 369.

⁹ Brustein, op. cit., pág. 29.

¹⁰ Ibid. [*The Forest*], pág. 30.

¹¹ Shyer [Wilson], op. cit., pág. 80.

¹² Kirby [*Stalin*], op. cit., pág. 109.

¹³ Sayre [*Einstein*], op. cit., pág. 131.

¹⁴ S. Brecht, op. cit., pág. 420.

¹⁵ Ibid. [*Freud*]

¹⁶ Birringer ["lo sublime tecnológico posmoderno"], op. cit.

¹⁷ S. Brecht, op. cit., pág. 273-274.

¹⁸ Ibid. [*Queen Victoria*], pág.149.

¹⁹ Martin [*Queen Victoria*], op. cit.

²⁰ Wilson, Nobel Symposium, op. cit.

²¹ Ibid. [*Einstein*]

²² S. Brecht, op. cit., pág. 151.

-
- ²³ Martin [silencio], op. cit.
- ²⁴ Pavis, op. cit., págs. 453-455.
- ²⁵ John Rouse, "Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities" en *Critical Theory and Performance*, Janelle G. Reinelt/Joseph R. Roach (editores) University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992, págs. 151-155.
- ²⁶ Pérez Coterillo, "Tadeusz Kantor", op. cit. pág. 159.
- ²⁷ Irène Sadowska-Guillon, "Misa solemne por Heiner Müller", El Público 87, Madrid, noviembre/diciembre 1991, págs. 132-133.
- ²⁸ Steven D. Katz. *Film directing/Shot by shot/Visualizing from concept to screen*, Michael Wiese Productions/Focus Press, California, 1991, págs. 98-99.
- ²⁹ Peter Handke, "Nadar en el Sorgue", El Urogallo, Madrid, abril 1992, págs. 14-15.
- ³⁰ Franz Kafka, *La metamorfosis/Un artista del hambre/Un artista del trapecio*, Alianza, 1987.
- ³¹ Juan Zapater, "A la sombra de Kafka", El Público nº80, Madrid, septiembre/octubre 1990, pág. 74.
- ³² S. Brecht, op. cit., págs. 387, 389, 391.
- ³³ Wilson en S. Brecht, op. cit., pág. 420.
- ³⁴ Ibid. [*I Was Sitting*], pág. 377.
- ³⁵ S. Brecht, op. cit., pág. 419.
- ³⁶ Janny Donker, *President of Paradise: A traveller's account of Robert Wilson's the CIVIL warS*, Amsterdam, 1985, págs. 23-24.
- ³⁷ Ibid. [*Overture*], pág. 143.
- ³⁸ Shyer [*Deafman Glance*], op. cit., págs. 6-7.
- ³⁹ Ionesco, *Notes & Counternotes*, op. cit., pág. 16.
- ⁴⁰ Pérez Coterillo, "Tadeusz Kantor", op. cit. pág. 160.
- ⁴¹ Peter Stein en Anne Laurent, "Entrevista con Peter Stein/¿Por qué te has vuelto loco, Roberto?", El Público nº79, Madrid, julio/agosto 1990, págs. 76.
- ⁴² S. Brecht, op. cit., pág. 275.
- ⁴³ Pavis, op. cit., págs. 110-111.
- ⁴⁴ Ibid. [lenguajes escénicos]
- ⁴⁵ Ibid. [gesto]

-
- ⁴⁶ Ibid. [Grotowski], págs. 241-243.
- ⁴⁷ Ibid. [Artaud]
- ⁴⁸ Rockwell, op. cit, pág. 25.
- ⁴⁹ *The Columbia Encyclopedia*, Columbia University Press, Nueva York, 1993, pág. 21981.
- ⁵⁰ Isaac Asimov, *Asimov's Chronology of Science & Discovery*, HarperCollins Publishers, Nueva York, 1994, pág. 463; *Science Weekly*, vol. 12 n°1, Nueva York, 1995.
- ⁵¹ Pavis, op. cit., pág. 265.
- ⁵² Ben Brantley, "Journey in a Labyrinth of Dreams", *The New York Times*, Weekend, 9 julio 99, pág. 1.
- ⁵³ Pavis, op. cit., págs. 537-539.
- ⁵⁴ Ibid. [vestuario]
- ⁵⁵ Barthes, *Essais critiques*, en Pavis, op. cit., pág. 538.
- ⁵⁶ Pavis, op. cit., págs. 537-539.
- ⁵⁷ Pavis, op. cit., págs. 337-339.
- ⁵⁸ Ubersfeld, op. cit., pág. 127.
- ⁵⁹ Pavis, op. cit., págs. 177-179.
- ⁶⁰ Pavis, op. cit., pág. 173.
- ⁶¹ Ibid. [escenografía], págs. 115-116.
- ⁶² Pérez Coterillo, "Tadeusz Kantor", op. cit., pág. 160.
- ⁶³ Pavis, op. cit., pág. 512.
- ⁶⁴ Ibid. [tiempos teatrales], págs. 513-514.
- ⁶⁵ Ubersfeld, op. cit., págs. 160-161.
- ⁶⁶ Ibid. [dramaturgia barroca y clásica], pág. 149
- ⁶⁷ Delgado/Heritage, "Jatinder Verma", op. cit., pág. 291.
- ⁶⁸ Ubersfeld, op. cit., pág. 117.
- ⁶⁹ Pavis, op. cit., págs. 504-508.
- ⁷⁰ Ibid. [Artaud]

-
- ⁷¹ Goethe en Pavis, op. cit., pág. 205.
- ⁷² Ubersfeld, op. cit., pág. 75.
- ⁷³ Ibid. [espacios escénicos en la dramaturgia contemporánea], pág. 177.
- ⁷⁴ Ibid. [modelo actancial], pág. 48.
- ⁷⁵ Pavis, op. cit., pág. 299.
- ⁷⁶ Gian Piero Bruneta, *Nacimiento del relato cinematográfico*, Cátedra, Madrid, 1993.
- ⁷⁷ Pavis, op. cit., pág. 323.
- ⁷⁸ Delgado/Heritage, "Robert Lepage", op. cit., págs. 133-135.
- ⁷⁹ Francesca Pedroni, "El territorio del teatro-danza", *El Público* n°76, Madrid, enero/febrero 1990, pág. 79.
- ⁸⁰ Fischer, "William Forsythe", op. cit., pág. 62.
- ⁸¹ Rockwell, op. cit., pág. 24.
- ⁸² Wagner en Oliva/Monreal, op. cit., págs. 493-495.
- ⁸³ Brecht en Oliva/Monreal, op. cit., pág. 389.
- ⁸⁴ Wagner en Pavis, op. cit., pág. 232.
- ⁸⁵ Nietzsche en S. Brecht, op. cit., pág. 246.
- ⁸⁶ B. Brecht, *Brecht on Brecht/The Development of an Aesthetic*, op. cit.
- ⁸⁷ Robert Wilson *Steel Velvet*, op. cit., págs. 30-31.
- ⁸⁸ Robert Enright, "A Clean, Well-Lighted Crace", *Border Crossing*, 1994, pág. 17.
- ⁸⁹ Jaqueline Brodie, [entrevista] *The Print Collector's Newsletter*, 1985, pág. 119.
- ⁹⁰ Brantley, op. cit.

El teatro tiene mucho que ver con poner a la audiencia en contacto con los dioses. Ese es el origen del teatro.¹

Robert Lepage

Hombres del teatro como Eurípides, Racine y Molière escribieron con frecuencia acerca de los dioses de su tiempo. Creo que figuras como Sigmund Freud, Joseph Stalin, la reina Victoria y Albert Einstein son los dioses de nuestro tiempo. Son figuras míticas, y las personas de la calle tienen algún conocimiento de ellas antes de entrar al teatro o el museo. En teatro no tenemos que contar una historia porque el espectador viene con una historia en la mente. En base a esta información compartida podemos crear un evento teatral. Y el artista recrea la historia, no como un historiador sino como un poeta. El artista toma ideas comunitarias y las asociaciones que rodean a los dioses de su tiempo y las pone frente a la audiencia, inventando otras historias para esos personajes míticos.²

Robert Wilson

7.1 Teatro ritual. El culto que se devora a sí mismo

Dice Wilson: "Para mí trabajar es una experiencia religiosa. Pero odio la palabra religiosa y odio ver religión en un escenario. Lo que me molesta acerca de *Parsifal* es todos los rituales sacrílegos cuando la música es religiosa. Traté de hacer las escenas del Grial una experiencia privada. La religión está dentro, donde es verdad, y no en el gesto grandilocuente, que tan sólo es interpretación".³

Y decía Oscar Wilde: "Hay dos maneras de no amar el arte. Una consiste en no amarlo. La otra, en amarlo razonablemente. Porque el arte crea en el espectador y en el oyente una locura divina. No nace de la inspiración pero inspira a los demás. La razón no es la facultad a la que él se dirige. Si se ama de verdad el arte, debe amársele por encima de todo el mundo, y la razón, si se la escuchase, clamaría contra semejante amor".⁴ También recuerda Wilde que Alejandría feneció a causa de la teología y del escepticismo, y recuerda que estos fenómenos que aparecen en tiempos históricos posteriores: la Edad Media, donde la teología funcionó como instrumento de dominación y homogeneidad; y la época contemporánea, que emplea el escepticismo como vía de escape y heterogeneidad: paradigmas de la sociedad posmoderna.

El arte, como la poesía, traspasa las fronteras históricas tejidas por el tiempo. La poesía —y por ende las disciplinas de aliento poético— no es sólo un elemento material de belleza métrica, sino un elemento espiritual de pensamiento y de pasión, porque despierta nuevos estados de ánimo, da lugar a un resurgimiento de ideas y abre puertas de oro que la imaginación no logra abrir. Las puertas, tal vez, de algún paraíso celestial, a las que la tradición occidental aconseja acceder a través de la oración, siempre, la obra que parece más natural y sencilla de su época.⁵ Oración, rezo, es decir, símbolo.

Y viceversa. La simbolización en las artes escénicas conduce hacia el rito. Un encuentro que trasciende lo humano. Para Claude Levi-Strauss el ritual instituye una unión o bien una relación orgánica entre dos cuerpos (oficiante y fieles) que estaban disociados,⁶ donde la víctima consagrada es el instrumento de mediación que liga en la ceremonia sacrificial lo humano con lo divino; y donde espectáculo y rito se presentan como categorías abstractas en la lógica entrelazada de lo imaginario y lo simbólico. Escribe González Requena:

En el rito el sacerdote no es el objeto fascinante de una mirada, sino el mediador de una relación entre el fiel y la divinidad. Y, como tal mediador, debe anularse en aras de una intimidad sagrada en la que el creyente y la divinidad se funden en la experiencia de lo sagrado. Tal es el motivo del rito: el tercer elemento mediador no tiene otra misión que propiciar una fusión en lo sagrado. La relación espectacular se nos presenta entonces como la emergencia de una mirada

profana. [...] Esta oposición entre lo sagrado y lo profano, entre la mediación ritual y la distancia espectacular, resulta especialmente relevante para pensar en el funcionamiento de determinados eventos ambiguos en los que resulta difícil establecer la frontera entre lo religioso —entendido en su sentido más amplio— y lo espectacular. Así sucede, por ejemplo, en el teatro, en el ballet, y en la ópera, pero también en el cante jondo o en el cine. Ello se debe a que el arte, la relación estética, constituye una manifestación moderna de lo sagrado. Y si bien puede ser objeto de un consumo espectacularizado invita, por el contrario, a su aproximación en términos de ritual.⁷

Con el teatro a la italiana se accede a una nueva configuración del espacio. El espectador pasa a ocupar el lugar privilegiado ya que el conjunto escenográfico se ordena en función de él como “centro óptico exterior”. Para González Requena se trata de la irrupción en el espectáculo de la revolución espacial de la pintura perspectivista: un espacio (pictórico) no sometido a un único centro interior (ocupado por los símbolos de lo divino en la pintura romántica y gótica). Lo cual implica que se modela en función de un centro exterior al propio lienzo, donde la perspectiva supone la consagración de un sujeto trascendental que mira un universo ordenado por la razón. Resultado: en la misa, el concierto, el teatro, la danza..., se instaure esta configuración concéntrica del espacio espectacular. Si bien “en ciertos tipos de signos icónicos el componente arbitrario del signo ha sido afirmado con intensidad”, como en la pintura medieval de Occidente y el teatro kabuki japonés —sistemas de representación que asumen su carácter simbólico—, mientras otras tradiciones lo redujeron al mínimo— o lo ocultaron, propiciando la verosimilitud—, desde el Renacimiento a la aparición de la fotografía.⁸

Sucede también así en los autos sacramentales, obras religiosas de España y Portugal que trataban problemas morales y teológicos, mezclaban farsas y danzas de la historia sagrada, y atraían al público popular. Se mantuvieron durante la Edad Media hasta su prohibición en 1765 y tuvieron una profunda influencia en los dramaturgos del Siglo de Oro como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón. Los autos sacramentales se encuentran en el origen del teatro español. En la reflexión de González Requena, el Gótico es discursivo (cada icono se refiere a la religión), el Renacimiento apropia el mundo a través de la imagen (la reproducción), y el Barroco retorna a Dios. Hasta entonces, en la pintura figurativa se representa lo ausente: lo imaginario ordenado por lo simbólico. Con la llegada de la fotografía la representación se resiste a su lógica simbólica. De modo que la televisión constituye la expansión de esa fractura en el orden de la representación que naciera con la fotografía. Desaparecida la singularidad del instante —del teatro o la danza— la cotidianeidad, accesibilidad y omnipresencia de los medios electrónicos conducen a la desacralización y la pérdida de toda cualidad de misterio.⁹

Además de las ideas del escepticismo y la desacralización, también existen manifestaciones atemporales, por ejemplo, en el que quizá sea el género artístico más dominante: la ficción. Así se expresa Vargas Llosa en un ensayo que enlaza, además de la visión escéptica y la pérdida de fe, el regreso a la realidad como empobrecimiento y el deseo de libertad.

La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo. Además de amoralidad, en el interior de la ficción anida cierto escepticismo. Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos. [...] La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos.¹⁰

En el ámbito de la ficción el teatro puede tener un significado religioso por la combinación de la imagen con la palabra que se da en los ritos. Preguntado por aquello que mueve a un creador a poner en marcha su obra, el historiador y antropólogo Julio Caro Baroja explica:

Hay una especie de reflejo, una necesidad de proyectar lo que se ha reflejado en uno, hacia el exterior y, para ello, el hombre procura expresarse con palabras, con melodías o con imágenes. Todos los hombres que han hecho arte han tenido una idea del más allá y de traspasar sus límites permaneciendo.¹¹

El rito tiene lugar en el espacio. El espacio está ocupado por personajes. Y los personajes se manifiestan no sólo a través de la palabra sino también del cuerpo. En un pasaje clave de nuestra cultura San Juan escribió en el cuarto evangelio: "Et verbum factum est".

La palabra, o inteligencia, se hizo carne. A pesar de que la tradición cristiana ha separado lo divino de lo carnal. La etimología latina de carne es *caro*, *carnis*, que, al mismo tiempo, significa querido, blando, afable. Lo opuesto de lo rígido, al esqueleto. Es lo que, al palparse, no ofrece resistencia. Porque es suave. La carne, así, mantiene en su significado más primario, el sabor de lo cercano, de lo afectivo y hasta de lo dulce. Absorbida por metonimia al cuerpo, que es conjunto y sistema, almacén. [...] Platón consideraba al cuerpo como cárcel de la verdadera vida del alma.¹²

Recordemos que la cultura griega contempla el erotismo, de manera muy diferente a la cultura judía. Los griegos, como cuenta Michael Foucault, tenían lo que él llama la *afrodisia*, que consistía en el estudio de las relaciones sexuales. Práctica opuesta al concepto antiguo de la carne: poseedora de fuerzas o poderes demoníacos. La filosofía hindú confirma la importancia del cuerpo para el hombre, el valor de lo físico. Es necesario proteger el cuerpo, y después lo

espiritual. Concepto antagónico de la cultura católica, que contiene fuertes argumentos que en ocasiones niegan o menosprecian lo corpóreo. “Se busca una espiritualidad trascendente. El mundo contemporáneo es un mundo de lo físico, de la felicidad, de valorar el cuerpo”, apunta el diseñador Ettore Sottsass.¹³ Experiencia que en su obra se traduce en conceder mayor importancia a los materiales y los colores. Y en Wilson el cuerpo ocupa un lugar central. El catedrático Román Gubern lo explica de esta forma:

Desde el punto de vista de la comunicación, el cuerpo humano en acción, en exhibición, puede ser considerado como un texto (texto corporal), en tanto que ofrece a un lector un soporte que contiene al sujeto, al verbo y al predicado, en un flujo continuo de enunciados. [...] Pero si el cuerpo funciona como un texto en su dinámica de producción de sentido, también como cualquier texto permite su parcelación según una jerarquía de información y de interés semántico.¹⁴

En la obra wilsoniana, pues, el cuerpo es texto y es expresión de la verdad conocida: la única que se puede tratar de comunicar al público. Antoni Tàpies reconoce en su obra pictórica “cierto misticismo, pero no teológico sino antropológico, patrimonio de la humanidad y no de una religión determinada. La actitud mística es muy similar a la actitud poética, al modo artístico”. Y prosigue el pintor catalán: “Al fin y al cabo, la máxima aspiración de un creador es alcanzar la verdad absoluta, el conocimiento total. Los caminos del artista no difieren tanto de los caminos del místico”.¹⁵ Se ha dicho que al terminar una obra —una pintura, por ejemplo— el artista se encuentra en el purgatorio, que es una especie de catarsis. Es quizá un momento de reflexión sobre los aspectos más bajos e insólitos de la naturaleza humana, para buscar a partir de ahí vías más positivas. El arte moderno, al fin y al cabo, se hace preguntas universales a través de experiencias particulares. La expresión del yo desaparece, lo cual algunos consideran algo ventajoso para la sociedad. En ocasiones la crítica de arte se ha manifestado en términos más contundentes: “En la puesta en escena de la posmodernidad posindustrial y metropolitana se ha trasladado el ritual de la obra de arte al público en medio de las fanfarrias y las orquestaciones equívocas de múltiples intereses”.¹⁶

En el teatro actual, si cabe más que nunca, el actor como sujeto corporal de la ceremonia escénica cumple su destino de ir más allá de la palabra dramática: corporeizarla, trasladarla a un lenguaje en una escala más compleja y variada de significaciones que la escrita. Por ello se pide al intérprete la conciencia de sus limitaciones: para atravesarlas, superarlas. En esta salida de sí mismo —en su calidad de histrión, en su condición sagrada de histérico— radica su genio.

Brian Johnson considera que *The Pillars of Society* y *When We Dead Awaken* constituyen dramatizaciones de la estructura esencial de las secciones “Espíritu” y “Religión” de *La fenomenología del espíritu* de Hegel. El argumento, los

personajes y la acción en el ciclo realista de Ibsen sugieren las fases del espíritu hegelianas que conducen a una conciencia religiosa. En la explicación del profesor Benjamin Bennet, el espíritu reposa en la conciencia de su pasado, de manera que se trata de una conciencia de reposición: justo lo que se supone que ocurre en el teatro. Todo el teatro, incluyendo el escenario y el auditorio, es un modelo de una mente auto-consciente: los espectadores vienen a ser el desarrollo del espíritu, a partir de la visión proyectada en el escenario, en una operación que se dirige hacia el conocimiento absoluto. Tal vez es porque, según Bennet, “existe un sentido dialéctico de la vida como un flujo y un vértigo sin respiro en el cual todo inmediatamente implica su negación, nada dura mucho tiempo, la solución iconoclasta es la norma, la tensión entre el ser y el mundo, todo ello resuelto por la exacerbación y exacerbado por su solución: una incesante frustración”.¹⁷

Strindberg recoge el pesimismo de Schopenhauer, la angustia interior de Kierkegaard y la poética de Zaratustra nietzscheana en su idea del teatro como una dolorosa confrontación con la condición humana en su peor estado. Para Nietzsche la síntesis de las fuerzas contrarias en la absoluta representación —realización— de la naturaleza humana en el ritual de la tragedia dramática reside en el futuro. Es algo que aún no se ha logrado. Incluso cuando el teatro tiene éxito muere pronto debido a sus contradicciones internas, y el proceso comienza de nuevo. La existencia implica una tensión interior no resuelta, símbolo de desesperanza que glorifica al ser humano y que da autenticidad a su cultura. Se trata de una expresión en su fuerza y su dignidad controlada que eleva la condición humana sin negarla. El teatro expresa este mecanismo: una naturaleza imperfecta con una simetría ritual y una formalidad que denota una forma de esa imposible auto-reconciliación.¹⁸ Y en este sentido, por ejemplo, la representación clásica es ceremonia sin espesor temporal. Ubersfeld considera que en ella se inscriben el modo de referencia histórico de la tragedia, la unidad de tiempo, la unidad especular en torno a un personaje y la fatalidad que determina acciones y sentimientos.¹⁹

Ya se ha descrito la propuesta de Wilson como una forma de teatro total al estilo de Wagner. La obra de arte sintética, integradora de lenguajes expresivos, postula una armonía entre los componentes del espectáculo y una homología entre teatro y vida: aspiraciones totalizadoras; una especie de culto estético-filosófico que configura *El libro que vendrá* de Mallarmé:

La literatura, tomada en su fuente que es el arte de la ciencia, dará un teatro cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno: un libro, explicación del hombre que satisface nuestros más bellos sueños. [...] Esta obra existe, todo el mundo la ha intentado sin saberlo, no hay ningún genio o payaso que no haya producido un rasgo de aquélla sin saberlo.²⁰

Jacques Derrida rechaza como no artaudiano “todo teatro no sagrado, todo teatro ideológico cuyo fin sea el transmitir un mensaje que se agote en el acto de la palabra, todo teatro que privilegie la palabra y no recurra a los demás elementos escénicos; todo teatro abstracto”.²¹ Inocencia, pues, en Artaud. Más energético, Ionesco dispara el siguiente comentario:

¿Cuándo me dejó de gustar el teatro? Desde el momento en que a medida que adquirí una mente crítica comencé a ser consciente de los artificios escénicos, lo cual es lo mismo que decir desde el momento en que dejé de ser naïf. ¿Dónde se encuentran los *monsters sacrés* del teatro capaces de devolvernos a nuestro estado naïf? ¿Y qué clase de magia podría justificar la intención del teatro de envolvernos con su aroma? Ahora no hay magia, nada es sagrado: no existe ninguna razón válida para que sea restaurada en nosotros.²²

Conciencia, en teatro, significa distancia. En sus notas a *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* (1936) Brecht habla por primera vez de extrañamiento y distanciamiento, conceptos avanzados por Schkowskij:

Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra al propio tiempo como algo ajeno o distante. El teatro antiguo y medieval distanciaban a los personajes con máscaras de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy efectos musicales y mímicos. Estos efectos impiden sin duda la identificación, y sin embargo en un grado mayor que aquella técnica que busca la identificación.²³

Brecht se oponía a la tradición (aristotélica). Los planteamientos de la *Poética* de Aristóteles se verifican en la tragedia clásica europea y han sido objeto de innumerables artes poéticas que configuran la acción y enfatizan el análisis “longitudinal” de la obra: el de la fábula, de los episodios narrativos, del tiempo y de la fijación espacial. En cambio las formas de teatro épico contradicen el conjunto de estos criterios dramáticos, cuestionando la continuidad temporal y emocional. Analizan las escenas de forma transversal, según un corte o diversos materiales escénicos que parecen como amontonados los unos sobre los otros aunque sean distintos e incluso contradictorios.²⁴

Desde el principio (Aristóteles) todos los elementos escénicos apuntan hacia arriba (dios). Desde los elementos técnicos —“la luz, semejante a un material milagroso, de una fluidez y flexibilidad inigualables, da la tonalidad de una escena de forma inmediata”,²⁵ señala Pavis— hasta los elementos humanos —desde el momento en que los actores toman posesión física del área de actuación el espacio se convierte en sagrado en tanto que simbólico de un lugar representado—. Las acciones gestuales de los actores estructuran el espacio vacío (Brook) que toda escena constituye y la pueblan de acciones simbólicas de la representación.

Para Robert Lepage existen dos formas de contar una historia: mediante la metáfora y mediante la metonimia. “La metonimia es más horizontal: principio, desarrollo y final”; las acciones se suceden dentro de un orden. En cambio “la metáfora implica distintas capas de sentido” conectadas de forma vertical. Algunas historias se cuentan mejor de forma vertical y otras de forma horizontal: el cine es el mejor medio horizontal y el teatro es el mejor medio vertical. Apunta el director de escena canadiense:

Ese es el origen del teatro. Las obras tratan de aspiraciones humanas y se escriben de forma vertical. La mayoría de la tecnología desarrollada durante el siglo XIX es vertical. Los elementos escénicos surgían de arriba y de abajo. De modo que el teatro es vertical física y técnicamente, no sólo filosófica o simbólicamente. [...] El teatro se parece mucho a los Juegos Olímpicos: incluso si la gente no entiende de deportes se siente fascinado por los Juegos porque no sólo son deporte, son algo relacionado con los dioses. [...] Se trata de la transfiguración del hombre en dios. La gente quiere ascender al Monte Olimpo y presenciar sus dramas, conflictos, paradojas y tragedias. Algo hay en el teatro que tiene que ver con la ascensión al Monte Olimpo, con ver gente pretendiendo que están volando.²⁶

En la explicación de Lepage se hallan características de la obra de Wilson. En primer lugar, la noción de verticalidad, clave en su concepción escénica y en la resolución artística y técnica de muchas de sus obras como por ejemplo *the CIVIL warS*, donde también encaja la alusión a los Juegos Olímpicos. Lo cual constituye una tendencia que otros creadores y compañías comenzaron a transitar al mismo tiempo. Uno de los rasgos distintivos de Bread & Puppet Theatre, dirigido por Peter Schumann, era la iconografía religiosa. Sus montajes de marionetas gigantes presentaban títulos como *The Cry of the People for Meat* o *The Domestic Resurrection Circus*. En concreto, *The Stations of the Cross* (1972) era una pasión moderna, sin diálogos, un Via Crucis con sus catorce paradas, donde un coro recitaba salmodias. Asimismo el director *SalvadorDeafman Glance*) con un espectáculo impactante, ancestral: *Quejío*. La crítica describió entonces cómo en esta obra los cantos y las guitarras flamencas convulsionaban el ritmo hasta el agotamiento, en un clima medido de gestos ceremoniales: el teatro de la crueldad encontraba aquí una confirmación a su medida. Con anterioridad, Kantor ya recordaba la aldea donde nació, Wielopole, con estas palabras:

Por encima de la vida cotidiana aquel pueblo silencioso estaba entregado al culto a la eternidad. La iglesia era una especie de teatro. Se iba a misa para asistir al espectáculo. En Navidad se instalaba un nacimiento con figuras. En Semana Santa se decoraba una capilla con bastidores y allí hacían guardia de pie bomberos de verdad, con cascos de oro.²⁷

Y antes que el director polaco, entre otros muchos, los simbolistas habían bebido de las fuentes rituales-religiosas del teatro. Muy leído por simbolistas de la época como Baudelaire, Claudel y Mallarmé, el escritor Edouard Schuré explica en su libro *Los grandes iniciados* (1889):

La gnosis o mística racional de todos los tiempos es el arte de encontrar a Dios en uno mismo desarrollando las profundidades ocultas, las facultades latentes de la conciencia. [...] Las perspectivas que se abren en el umbral de la teosofía son inmensas, sobre todo si se las compara con el horizonte estrecho y desolado en que el materialismo encierra el hombre o con las propuestas infantiles e inaceptables de la teología clerical. Al percibir las por primera vez se experimenta el deslumbramiento de lo infinito. Los abismos del inconsciente se abren en nosotros mismos, nos muestran las simas de donde salimos, las alturas de vértigo a las que aspiramos.²⁸

Quedan así trazadas las conexiones entre los modernos simbolistas y los posmodernos que impactaron al público francés en el mítico Festival de Nancy en 1972. El año de *Deafman Glance* de Robert Wilson.

7.2 Variaciones apocalípticas. Visiones del fin

En *A Letter for Queen Victoria* (1974) Wilson se interesa por situaciones que permiten hablar a la gente, es decir, intérpretes en escena. Los diálogos finales presentan como temas recurrentes la guerra y el holocausto. Las sugerencias apocalípticas no son recientes en la obra wilsoniana.²⁹ Ni en la de autores a quienes vinculamos su obra. Así lo describe Pérez Coterillo:

El discurso sobre el arte tomaba como nombre propio a Meyerhold y vengaba del cruel destino de la guerra y la destrucción a las criaturas de su ingenio en una proclamación de la vida sobre la muerte, de la que una Infanta de Velázquez pudiera erigirse en símbolo. Pocas veces tan explícita, tan violentamente acusadora, la última obra de Kantor llenaba la escena de mortíferas máquinas de guerra para después tomar como rehenes a sus estrategias. Algo así como la tardía victoria de la creación sobre los impulsos de la muerte.³⁰

En las tres versiones de *Death Destruction & Detroit* se muestran formas diferentes de representar la muerte, la guerra y la violencia a través de imágenes que recuerdan, si no a Velázquez, sí a Goya. De hecho, tanto en la primera fase de investigación como en el segundo taller de *DDD III* aparecieron grabados de Goya que sirvieron como referente visual de algunos aspectos del montaje. Aspectos apocalípticos. Una de las visiones del apocalipsis más celebradas en el teatro de las dos últimas décadas fue *Los últimos días de la humanidad* de Karl Kraus del italiano Luca Ronconi.³¹ Y, más cercana a la concepción wilsoniana, se encuentra el caso de *The Seven Streams of the River Ota* (1996) de Ex Machina, donde se presentan algunos de los grandes males de la humanidad en este fin de

siglo. El origen de la obra fue un viaje de Lepage a Hiroshima: la sensación física de que, frente a cualquier situación de destrucción, la vida es fuerte: vence, vuelve a crecer, así como los conceptos de ego, imagen y belleza. Además, por Hiroshima pasa el río Ota por lo que la ciudad está llena de puentes; de modo que para iniciar la reconstrucción tras la guerra sus habitantes llamaron al primer puente Ying (en forma de "V") y al segundo Yang (de forma fálica). Dotaron a la ciudad de órganos sexuales para que una parte de la ciudad pudiera copular con la otra. (Las nociones de lo masculino y lo femenino están muy presentes en la cultura japonesa).³²

Ritual de la vida. Martha Graham —gran referencia wilsoniana— se llega a manifestar acerca de la Danza del Pino en el pueblo de Santo Domingo al suroeste de Estados Unidos: "Nunca he visto o soñado nada igual a este ritual comunal de danza en intensidad y fe en el eterno retorno de la naturaleza: un conocimiento salvaje y refinado de la vida".³³ Sheryl Sutton —paradigmática actriz wilsoniana— entendía de la siguiente manera el efecto de la figura que representó en *Deafman Glance*:

Es difícil decir incluso si se trata de una madre. Ella es una figura ritual. Debe ser algo así como una sacerdotisa: el vestido negro, las severas líneas y el pequeño collar blanco. Debido a que la puesta en escena es tan ritual, los asesinatos parecen casi religiosos. Existen muchas paradojas: resulta difícil definir o delinear lo que ves. Eso es lo que enriquece la obra.³⁴

El interés en los mitos y los misterios llegaron a Graham a través de la escuela Denishawn, la primera institución de danza norteamericana creada en 1915 por Ruth St. Denis y Ted Shawn. Y, por otro lado, se han mencionado las religiones de libre pensamiento del siglo XIX.³⁵ Graham desarrolló diversos trabajos vinculados de manera explícita al ritual, algunos de los cuales rescata la Martha Graham Dance Company en los años noventa. En dos obras de 1931, *Primitive Mysteries* y *El Penitente* (título original en español) Graham mostró los resultados de sus investigaciones acerca de las comunidades indias del suroeste americano. La primera parte de *Primitive Mysteries* se llamaba "Himno a la Virgen", y la segunda "Crucifixión". El rezo y el sacerdote, la bendición y el consuelo figuraban entre las imágenes más elaboradas. En la explicación de Marcia B. Siegel (considerada junto Edwin Denby la gran crítica de danza norteamericana) estas imágenes/ideas están expresadas de forma no literal a través del gesto aislado —tratados en un sentido compositivo— sin conceder apoyo al resto del cuerpo o el rostro, y el uso de todo el cuerpo de forma no lineal para crear metáforas: ralentización, simetricalidad, locomoción no realista...

No obstante, el profesor J. Ndukaku Amankulor, en el contexto de un estudio acerca de multiculturalismo y *performance*, advierte acerca del uso deliberado del adjetivo "ritual" para calificar el estilo de las compañías de bandera en la

vanguardia neoyorkina de los años sesenta y setenta como The Living Theatre, The Bread and Puppet Theatre, The Performing Theatre y The Polish Laboratory Theatre. Compañías y época en la que se inició el trabajo escénico de Wilson, próximo, por ejemplo, a determinadas iniciativas de The Performing Theatre. En muchas sociedades la forma cultural conocida como teatro está vinculada a prácticas religiosas y culturales. El teatro, como *performance* para la educación, la ilustración y el entretenimiento del público, funciona como extensión de las convenciones mitológicas y culturales asociadas con un grupo o comunidad particular tanto como actividad artística que personas ajenas a esa comunidad pueden disfrutar. A menudo el *performance* tiene lugar en el contexto y en el ámbito de una festividad. Las culturas teatrales de esta clase que aún perviven se encuentran en África, Asia, las Américas y Oceanía.³⁶

La antropología escénica había comenzado con Rousseau, el primer autor que une teatro y antropología en el sentido moderno. En *Letter a d'Alembert* Rousseau propone la supresión de la representación de obras y la instauración de la *polis* como festival público compuesto sólo por participantes que hacen espectáculos de sí mismos en armonía democrática. Este aspecto antropológico del ciudadano no es sólo social ya que, como señala Marranca, el intérprete comunal (ritual) no es crítico ni actuante con capacidad de disentir en el "drama social".³⁷ Pirandello distinguía entre interpretación como acto ontológico de individualización y construcción de un rol apoyado por la estructura social dominante. De modo que en la era moderna la urgencia de la autotransformación está ligada al gesto escénico: en términos filosóficos amplios el *performance* como acto autodefinidor, existencial, fuera de la actividad teatral, se proyecta a sí mismo como gesto fenomenológico. La antropología teatral, en su discurso paralelo a la sociología teatral, se encuentra así con las complicadas interacciones entre el individuo y el grupo.³⁸

Si bien Victor Turner encuentra motivos de fusión. Para este antropólogo, considerando la sociedad como proceso definido por *performances* de distintas clases, "géneros" como los rituales, ceremonias, carnavales, festivales, juegos, espectáculos, procesiones y acontecimientos deportivos constituyen (en varios niveles y en códigos verbales y no verbales) un conjunto de metalenguajes. El grupo no sólo acude a estos eventos sino que, de forma más activa, trata de entenderse a sí mismo para transformarse.³⁹ Como se ha señalado, a finales de la Edad Media se da una puesta en escena simultánea y las banderolas de los diálogos se hacen características de toda una parte del teatro de imágenes.⁴⁰ *Theatre of images* que define la obra de Wilson, vanguardia de fin de siglo como semblanza de una época de austeridad social —artística también— y severidad religiosa. Incluso en el origen del videoarte existe una conexión con la religión: Nam June Paik graba el 4 de octubre de 1965 la visita del papa Pablo VI a la catedral de San Patricio, y por la noche exhibe la cinta en un café neoyorkino. (Se trataba de un evento Fluxus al que acuden Merce Cunningham y John

Cage).⁴¹ La lógica mítico-ritual y tecnológica de las producciones wilsonianas crea una extraña y contradictoria mezcla en el teatro, el cual con anterioridad era considerado como un espacio de representación cerrado.⁴² A propósito del vídeo *Deafman Glance* (1981) Pérez Ornia ha señalado:

La obra arranca con un doble infanticidio que evoca el mito de Medea. No se pronuncia ni una palabra. Tan sólo sonidos, música, gestos y movimientos. Un ritual, una ceremonia de encuadres, de tiempos y de espacios, perfectamente calculados, cíclicos, como si fueran una coreografía. El niño es sacrificado sin sangre, en silencio.⁴³

Y en este sentido Molina Foix apunta que en el vídeo *La femme à la cafetière* “todo conspira para convertir la callada escena ritual del cuadro de Cézanne en otra ceremonia”.⁴⁴ En la experimentación alquimista con las palabras, Wilson libera el lenguaje de la lógica sintáctica hasta el punto de confirmar un descubrimiento dadaísta: el concepto evangélico de la palabra (logos) como mágico complejo de imágenes. Y una búsqueda artaudiana. Según Marranca, en la obra wilsoniana las cualidades religiosas y místicas se reflejan así:

Wilson crea en *Queen Victoria* un nuevo mundo donde objetos, movimientos, actitudes y gestos forman el vocabulario de un lenguaje visual que reemplaza al lenguaje verbal. Se trata de un mundo de imágenes narrativas que trascienden la materialidad. En aproximación a la metafísica en acción de Artaud, se recuperan algunas cualidades religiosas y místicas perdidas en el teatro moderno. Wilson toma personajes, objetos y situaciones sin historia ni relación entre ellos y los combina en una poesía del espacio que hubiera divertido a Artaud en sus disociaciones anárquicas.⁴⁵

Imágenes religiosas, místicas: sagradas. El videoartista norteamericano Bill Viola lo concibe de la siguiente forma:

Mi interés en los distintos sistemas de imágenes de las culturas del mundo consiste en la búsqueda de la imagen que no es imagen. [...] El arte sagrado parece muy próximo [a esta concepción] por su naturaleza simbólica. Su intrínseco significado interconexo en otros planos lo hace más “conceptual”. No me interesa la imagen cuya fuente descansa en el mundo fenoménico, sino en la imagen como artefacto o resultado o reimpresión o incluso [la imagen] determinada en su conjunto por algún tipo de realización interna. Esta es la imagen de un estado interno y como tal debe ser considerada exacta y realista.⁴⁶

7.3 Arte mítico. Un viaje sin solución

El sujeto se identifica a sí mismo —en la identificación primaria— como mirada, como observador, como Dios y —en la identificación secundaria— como personaje, en la explicación de Metz.⁴⁷ De modo que si, como señala Guy

Gauthier, lo inherente de la imagen es la elección, la eliminación —la decisión entre lo visible y lo escondido—,⁴⁸ se diría que el *theatre of images* de Robert Wilson pretende, con un ánimo radical, conseguir un imposible: crear la imagen integradora. Abierta, infinita. Es decir, como si Wilson también quisiera ser Dios.

Wilson se atreve también con la descomposición del rectángulo —como hecho cultural y como medio expresivo—. El trazo lineal delimitado del cuadro surge de la civilización técnica occidental, asociada al empleo de la perspectiva, la racionalidad geométrica y los imperativos del consumo. De modo que en la obra wilsoniana, opuesta a este origen y estos rasgos, el cuadro estalla en pedazos. Como el espejo en *Alice*, que es visto por los oídos —gracias al tremendo estruendo sonoro del efecto teatral— y percibido como irreal: se sabe que no está roto, pero se siente que lo está. Así queda el cuadro, “que funciona como una escena de teatro a la italiana pero sin bastidores”,⁴⁹ diluido en la inmaterialidad del sueño wilsoniano: antes de identificarse como el sueño de un director escénico de la posmodernidad (que llega desde el Renacimiento), es el sueño de un pintor del medioevo (que llega desde las edades primitivas).

La pintura medieval, al igual que antes la pintura prehistórica, presenta una organización de imágenes en un espacio plano frente al espacio en profundidad, que implica racionalidad en la visión y fijeza en el punto de vista. Giotto, a finales del siglo XIII ejecuta las primeras representaciones de la profundidad. Será seguido por Fray Angélico y Van Eyck (primera mitad del siglo XV) movidos por una preocupación científica, Paolo Ucello (segunda mitad del siglo XV) quien realiza un estudio de la perspectiva inspirado en el espíritu racionalista y la medida pitagórica del Renacimiento, y Luca Pacioli (1509) con el primer estudio sistemático al respecto. La perspectiva lineal ordena el dispositivo de profundidad realista, fruto de la obsesión por el orden de la Europa occidental que pasa del feudalismo al capitalismo.⁵⁰ Ya en la era contemporánea, los objetivos fotográficos crean la ilusión en el observador de cambiar de posición, lo cual conlleva implicaciones liberadoras. No obstante, la profundidad se mantiene en las artes de la representación como componente de la estética realista. De ahí el anti-realismo wilsoniano, a menudo sin perspectiva ni profundidad: oriental. Según explica el profesor François Cheng, el elemento central de la pintura china es el trazo del pincel, “guión entre el hombre y lo sobrenatural, encarnación del proceso por el cual el hombre reencuentra al dibujar los gestos de la Creación”.⁵¹ Este proceso sólo puede funcionar mediante un factor siempre implícito: el vacío; sin él, el trazo, que implica volumen y luz, ritmo y color, no podría manifestar todas sus cualidades; el vacío es signo entre los signos, asegurando al sistema pictural su eficacia y su unidad. En China en el cuadro hay una tercera parte de lleno y dos terceras partes de vacío, mientras que en Occidente se percibe el vacío como un fallo, como algo inacabado. Concluye Cheng: “Lo descriptivo tiene horror al vacío: sólo cree en el realismo por saturación de la superficie. Lo prescriptivo opera con el vacío”.⁵² Y así Wilson

se manifiesta en el vacío: eterno entre una palabra y la siguiente, intenso entre un movimiento y el siguiente, surreal entre un espacio y el siguiente. De hecho el realismo se acomoda bien a las convenciones arbitrarias. Y existe cuando consiguen hacerse olvidar, en Occidente, para construir un sistema cerrado, convencional, que simula el mundo. Pero, ¿cómo imaginar lo que sería en la experiencia aquello cuya única experiencia se obtiene mediante la imagen? ¿A través de la fantasía? La fantasía sugiere lo que nunca ha sido examinado en directo. De ahí el carácter místico de la imagen. Hasta los pintores renacentistas —racionalistas, científicos— representaban personajes divinos que no habían visto nunca. Y la consecuencia de este fenómeno indescifrable viene a ser el simulacro. En las artes escénicas queda explícito, por ejemplo, en el truco teatral. En el teatro de vanguardia, por ejemplo, en la subversión del signo. En la obra de Wilson, por ejemplo, en la suplantación de una imagen fantástica por una imagen de cotidiana y/o inusual belleza.

Realistas y fantásticos, todos emplean la misma herramienta: “Ninguna materia puede ser inteligible sin luz y sombra. Sombra y luz proceden de la luz”, afirma Leonardo da Vinci. “La Tierra es un campo de batalla, una lucha entre las fuerzas de la luz y las fuerzas de la oscuridad”, proclama Zaratustra. “Uno entre millones se esforzará por alcanzar la luz y de éstos tan sólo unos pocos llegarán a conocer mi verdadera esencia”, sostiene el dios Visnú (*Bhagavad Gita*, en el poema hindú *Mahabharata*). La luz, seña de identidad de la obra wilsoniana, revela aquí una conexión más con la búsqueda vertical de las raíces y las alturas humanas. Raíces terrestres y alturas divinas. Se trata de una cuestión de distancia: de espacio. De hecho Robert Wilson ha renovado la relación con lo visible inspirándose tanto en el arte oriental como en el arte primitivo. La penetración de sus imágenes escénicas accede de forma diferente en el universo del sentido: la verosimilitud de los temas (acciones, personajes) y la figuración del espacio demarcan una distancia infrecuente del espectador.

Este mecanismo es posible ya que el espacio de la imagen no toma su coherencia del discurso —teatro convencional— sino de la organización artificial del campo —teatro wilsoniano—. El fuera de campo, elemento que confiere sentido a la imagen, adquiere una dimensión más amplia en su obra. El lenguaje sintético, “la síntesis dramatizada” en palabras de Gauthier, se fundamenta en imágenes fijas más que en imágenes dinámicas. Tan característica de la puesta en escena wilsoniana, la imagen fija propone un antes y un después, remite a otras imágenes, a otras escenas. Es decir, la imagen fija no implica fijeza sino cambio. Transformación. Quizá por ello Wilson afirma que el movimiento no se detiene. (Al igual que afirma que no existe el silencio). Gauthier lo explica así:

La imagen fija no detiene el tiempo. La instantánea no detiene el movimiento sino que lo recompone según otras leyes. [...] La imagen fija no es la negación del tiempo: lo fija, transforma el instante en eternidad. [...] La instantánea no

recuerda nuestra experiencia sino que la completa: lo que nos enseña no lo hemos visto, ni siquiera existe: el cuerpo inmóvil reta las leyes de la gravedad en el mismo momento en que más se preocupa en dominarlas.⁵³

Las convenciones en la representación del espacio, junto a las del tiempo, son asumidas por todo creador de imágenes. De ellas surgen modelos paralelos, según la tipología de Gauthier: tendencia cerrada: típica de relatos apacibles, humorísticos, sin esperar aportaciones del fuera de campo, contemplativa, previsible, lenta, de inspiración filosófica, experiencia mística, meditación moral, sencillez...; tendencia abierta: dominante en relatos de acción, a la expectativa del fuera de campo como fuente inagotable de renovación, desigual, acelerado, en permanente ruptura... He aquí una clave teórica de porqué los cronistas de la época lamentaban la escasa presencia de público en las legendarias *Freud*, *Stalin*, *Queen Victoria*..., y de porqué los mismos cronistas, veinticinco años después, relatan los abucheos recibidos por *Lohengrin* en el Metropolitan Opera House de Nueva York en 1998. El deseo de apertura de Wilson, al norte, se encuentra en un ecuador imposible con sus principios estéticos cerrados, según la clasificación precedente, al sur. Contradicción no resuelta. El mismo Gauthier cita a Louis Aragon y André Breton. En boca de Aragon, en el espíritu del realismo socialista, pone la siguiente frase: "No es nuestro siglo el que ha inventado la actitud realista en arte y en literatura. Era natural para el hombre de las cavernas que dibujaba sobre sus paredes bisontes y uros ante los que no dejamos de maravillarnos". Y en boca de Aragon, platórico de surrealismo: "La obra plástica, para responder a la necesidad absoluta de visión de los valores reales sobre los que hoy todos los espíritus se ponen de acuerdo, se referirá pues a un modelo puramente interior o no será". No extraña, por tanto, que tras ver *Deafman Glance* en el Festival de Nancy, Aragon escribiera su famosa carta abierta a Breton, vinculando el futuro del surrealismo y Wilson. Modelo interior: de raíz.

El árbol aparece casi siempre en las obras de Wilson. Tal vez se trate del *arbor philosophicus*, en las profundidades de la conciencia humana, donde en la raíz se unen mito, religión, ciencia, arte, historia y geografía. El árbol que expresa el tiempo, constante en la humanidad: Árbol de la Vida, Árbol de la Luz, Árbol Celestial: la épica de la vida y la muerte en la Tierra. O tal vez se trate de un simple árbol, fruto de la naturaleza. Otro símbolo recurrente en la obra wilsoniana: el libro. En la tradición occidental, la cosmología griega consideraba la Tierra como un organismo vivo. La inteligencia como valor de la cristiandad y el poder del Libro (la Biblia) aportaron la influencia de los primeros pensadores herméticos y los padres de la Iglesia, los cuales en la Edad Media y el Renacimiento promovieron el "libro de la naturaleza". Como apunta Marranca, Wilson aporta al teatro su propio libro de la naturaleza, desvinculado de sus connotaciones religiosas, en una forma secular.⁵⁴ También: ecológica y social.

Considerando la terapia como intervención destinada a producir una adaptación social, el escritor Bill Simmer señala que Wilson ha tratado justo lo contrario: aproximarse a la persona objeto de la terapia. Lo cual puede conllevar, de forma implícita, un intento de acercar consigo al espectador a un mundo diferente. Primero fue con Raymond Andrews (sordomudo) y después con Christopher Knowles (deficiente mental). Explica Wilson:

Lo que me interesaba de Raymond era que él no conocía ninguna palabra... No pensaba en palabras. [...] Estaba sintonizado con otro lenguaje y gracias a ello captaba a menudo cosas que nosotros no captamos necesariamente. [...] Me di cuenta de que los sonidos bajos del piano eran recibidos por la parte inferior del cuerpo y los sonidos agudos por la parte superior. En realidad no podríamos definirle como realmente sordo porque el cuerpo sentía, recibía sonidos. Por tanto, en cierta manera, el cuerpo siente.⁵⁵

Wilson considera que se experimenta el mundo a través de una pantalla externa, base de la mayoría de las impresiones visuales y auditivas, y una pantalla interna, apreciable en general al dormir. De manera que los ciegos ven únicamente sobre una pantalla interna, y los sordos oyen casi por completo sobre una pantalla interna auditiva, en consecuencia, sus pantallas internas están a menudo más desarrolladas. “Nos teníamos que hacer cada vez más sordos para alcanzar mayor conciencia de su manera de oír”, cuenta Wilson. Y recuerda que después de asistir a los espectáculos, algunos espectadores decían que habían visto cosas en el escenario que en realidad no sucedían: fruto de la fusión de los dos tipos de pantallas. La clave se encuentra en una forma diferente de estructurar el pensamiento y el lenguaje: dinámico, independiente, tridimensional. Es decir, otra expresión escénica. Wilson cuenta:

Christopher tenía dos problemas muy semejantes a los que yo tenía en términos de lenguaje, en la forma de estructurar palabras y pensamientos. Una vez aprendidas sus estructuras, tuvo lugar entonces un intercambio entre nosotros a través de su modo de estructurar los pensamientos. [...] Era un soñador con los ojos abiertos. A veces, cuando se le hablaba, no daba una señal aparente de recibirlo. [...] Me interesaba el uso que hace del lenguaje: para él las palabras son como moléculas. [...] Separaba las sílabas. Y no tenía miedo de destruirlas. El lenguaje era verdaderamente libre, las palabras estaban vivas, siempre en desarrollo y transformación. El modo en que usamos el lenguaje no nos lo permite. Es muy rígido en cuestiones de normas y de gramática. Y yo lo respeto. Pero esto era diferente, como moléculas que se separan en todas direcciones continuamente. Era tridimensional, como en el espacio.⁵⁶

Un soñador con los ojos abiertos. “Si queremos entenderlo realmente, pongámonos al ritmo lento de sus propuestas, y ya dentro de él comprobaremos lo secretamente dinámico y profuso, lo extremadamente barroco de su discurso. [...] Llegar a reconocerse —a identificarse— con lo absolutamente diferente y

extraño es la actividad del espectador moderno según Wilson”,⁵⁷ en palabras de Francisco Nieva. Entonces el escritor español hablaba de discurso. Una nueva paradoja. Y de identificación, es decir, de espejo. La función del trabajo del sueño es representar como realizado, mediante la vía alucinatoria, un deseo que se libera de los pensamientos del sueño. Freud, figura de *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969, en la versión de Wilson), precursor de nuestro tiempo con la ayuda de la cocaína (según recuerda Nieva). (Mejor parado quedó el inventor de la teoría de la relatividad en *Einstein on the Beach*, calificado como un trabajo poético acerca de un dios mítico, en el vídeo del mismo nombre dirigido por Mark Hobenhaus y producido por el Brooklyn Academy of Music).⁵⁸

Nieva ofrece una conexión más entre el estilo paradigmático de Wilson y sus connotaciones rituales: “La abstracción opera como si todos tuviéramos acceso a ella por una iniciación beatificante, una suerte de reflexión más ambigua, con más profusas ramificaciones contemplativas; más intensa y más lenta”.⁵⁹ André Breton dice también: “Debemos coincidir con la concepción de Kant de que la función del sueño es ‘probablemente’ revelar a nosotros mismos nuestras disposiciones, no lo que somos sino lo que seríamos si hubiéramos recibido una educación diferente; o bien la creencia de Hegel en que el sueño no presenta ninguna coherencia inteligible”.⁶⁰ Explica Wilson: “Lo que más me impresionó acerca de Freud, una persona cuyas ideas habían ejercido alguna influencia sobre prácticamente todo, fue el hecho de que era muy humano —muy común y en cierto sentido muy burgués—; lo cual formaba parte de su enigmática brillantez”. *Freud* era un híbrido, una pieza de danza que no trata grandes temas: simplemente presta una inusual atención a pequeñas cosas, detalles. Mientras Freud dibuja sus cuadros y esquemas, alguien corre, alguien está sentado, alguien habla, alguien sirve agua, alguien baila: personas ejecutando ejercicios rituales. Actividades mundanas que, por ello, destacan como humanas.⁶¹ Según Breton, Freud se equivoca, una vez más, al sostener que el sueño profético no existe y que el sueño es sólo revelador del pasado, ya que así deniega la noción de movimiento. (El movimiento que demanda Wilson).

La visión bretoniana también conecta abstracción y religión: “Como Marx muestra en su cuarta tesis sobre Feuerbach, la división de la base temporal de la religión en partes antagónicas sólo podría tener sentido si se pudiera establecer que Dios no es una total creación abstracta de los seres humanos y que las condiciones de existencia que se le adscriben no reflejan las condiciones de la existencia humana”.⁶² Además, el precursor del surrealismo ofrece una vía de interrelación entre la propuesta integradora de Wilson y su necesidad de incorporar la realidad como... ¿un sueño real?: La actitud sintética combina la necesidad de transformar el mundo de forma radical y de interpretarlo como totalmente posible. Explica Wilson: “Si colocas un candelabro en una mesa es diferente que si lo colocas sobre una roca. *Einstein* tiene que ver con cómo vemos el candelabro en la mesa y cómo lo vemos en la roca”.⁶³ A la pulsión

wilsoniana llegan voces como las del poeta Charles Baudelaire quien, también, veía los candelabros y las rocas de otra manera en *Las flores del mal*:⁶⁴

La Natura es un templo donde vivos pilares
Dejan salir a veces palabras imprecisas;
Pasa el hombre a través de los bosques de símbolos,
A quien éstos observan con ojos familiares. *Correspondencias*

Quiero, para escribir castamente mis églogas
Dormir cerca del cielo, igual que los astrólogos,
Y escuchar entre sueños, cercano a las campanas,
Esos himnos solemnes que propalan los vientos. *Paisaje*

A mi lado se agita sin cesar el Demonio [...]
Y arroja ante mis ojos de mirada confusa [...]
El sangriento aparato de toda Destrucción. *La destrucción*

Para el niño, gustoso de mapas y grabados,
el orbe es semejante a su inmenso deseo.
¡Ah, qué vasto es el mundo a la luz de las lámparas!
¡Qué pequeño es el mundo a la luz del recuerdo! *El viaje*

Escribe Lessing en *Laocoön*: “Cuando decimos que el artista imita al poeta manifestamos que toman el trabajo del otro como modelo o bien que ambos trabajan partiendo del mismo modelo”.⁶⁵ Wilson, artista; Baudelaire, poeta. También: Wilson, niño; Rimbaud, niño. El autor de *Iluminaciones* y *Una temporada en el infierno* tampoco puede resistir la tentación de los modelos del conocimiento, la destrucción, Dios y, naturalmente, la poesía:⁶⁶

¡Nosotros no podemos saber! -¡Nosotros sucumbimos
bajo un manto de ignorancia y estrechas quimeras!
Copias de hombres caídos de las vulvas de las madres,
¡nuestra pálida razón nos oculta el infinito! *Sol y carne*

Mientras los escupitajos rojos de la metralla
silban todo el día en el infinito del cielo azul;
mientras escarlatas o verdes, junto al rey burlón
se desploman en masa los batallones bajo el fuego *El mal*

Hay un Dios que se ríe de las telas adamascadas
de los altares, del incienso, de los grandes cálices de oro;
que con el balanceo de los hosanas se duerme. *[poema]*

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales *Vocales*

Baudelaire, Rimbaud, Wilson en busca de la verdad. ¿Cuál? ¿Con qué motivo? Se escribió sobre *Einstein on the Beach*: “La experiencia más bella que se puede tener es el misterio, la emoción fundamental que sostiene el verdadero arte y la

verdadera ciencia”.⁶⁷ Misterio, ilusión. En palabras de Nietzsche: “Nuestro conocimiento acerca del arte es en realidad ilusorio: como meros conocedores jamás nos podemos fundir con el espíritu esencial del arte”.⁶⁸ Meros conocedores. Viajeros. También se ha dicho que el viaje ideal es aquel en el que nada se soluciona: de esa forma se encuentra el propio destino.⁶⁹ Así termina esta investigación —este viaje— en el planeta Robert Wilson, a la espera de que pueda servir de brújula de investigaciones posteriores.

¹ Delgado/Heritage, “Robert Lepage”, op. cit., pág. 143.

² Wilson en conversación con Eco, op. cit., págs. 172-173.

³ Ibid. [religión], pág. 23.

⁴ Wilde, *Ensayos/Artículos*, op. cit.

⁵ Ibid. [oración]

⁶ Claude Levi-Strauss [*El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1964] en G. Requena, op. cit., pág. 66.

⁷ G. Requena, op. cit., pág. 66.

⁸ Ibid. [signos icónicos], págs. 70-71, 21.

⁹ Ibid. [medios y desacralización], págs. 78, 82.

¹⁰ Vargas Llosa [ficción], op. cit.

¹¹ Julio Caro Baroja en entrevista con Juan Antonio Vizcaíno, *Teatra* n°10, Madrid 1992.

¹² Javier Sádaba, “Carne de hombre y carne de Dios”, *Creación* n°3, Madrid, 1991, págs. 18-23.

¹³ Montse Sala, “Entrevista con Ettore Sottsass”, *Ardi* n°28, Barcelona, 1991, págs. 128-133.

¹⁴ Gubern [texto corporal], op. cit.

¹⁵ Jiménez [Tàpies], op. cit., págs. 8-11.

¹⁶ Fernández [posmodernidad], op. cit., págs. 291-303.

¹⁷ Bennet, op. cit., págs. 231-232.

¹⁸ Ibid. [naturaleza ritual], págs. 237-238, 248.

¹⁹ Ubersfeld, op. cit., pág. 148.

²⁰ Mallarmé en Pavis, op. cit., pág. 239.

²¹ Derrida en Oliva/Monreal, op. cit., pág. 391.

-
- ²² Ionesco, "The Experience of the Theatre", op. cit., pág. 19.
- ²³ B. Brecht, *El pequeño organón*, punto n°42, en Oliva/Monreal, op. cit., pág. 382.
- ²⁴ Pavis, op., cit., pág. 369.
- ²⁵ Ibid. [luz en teatro], pág., 265, 36.
- ²⁶ Delgado/Heritage, "Robert Lepage", op. cit.
- ²⁷ Pérez Coterillo, "Tadeusz Kantor", op. cit., pág. 158.
- ²⁸ Oliva/Monreal, op. cit., pág. 291.
- ²⁹ S. Brecht, op. cit., pág. 149.
- ³⁰ Pérez Coterillo, "Cricot 2 sin Tadeusz Kantor", op. cit., pág. 126.
- ³¹ Gianfranco Capitta, "El apocalipsis según Ronconi", *El Público* n°83, Madrid, 1991, p. 113-120.
- ³² Delgado/Heritage, "Robert Lepage", op. cit., págs. 136-138.
- ³³ Graham en Helporn, op. cit., pág. 6.
- ³⁴ Shyer [*Deafman Glance*], op. cit., págs. 6-7.
- ³⁵ Siegel, op. cit., págs. 50-67.
- ³⁶ Ndukaku Amankulor, op. cit., pág. 231.
- ³⁷ Marranca, "Thinking About Interculturalism", op. cit., págs. 16-17.
- ³⁸ Ibid. [antropología teatral], pág. 17.
- ³⁹ Turner, op. cit., pág. 111.
- ⁴⁰ Jiménez, op. cit., pág. 220.
- ⁴¹ Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, op. cit., pág. 17.
- ⁴² Birringer, op. cit., pág. 195.
- ⁴³ Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, op. cit., pág. 99.
- ⁴⁴ Molina Foix, "Robert Wilson", op. cit., pág. 164.
- ⁴⁵ Hugo Bell [*Dada Fragments*] en Marranca, "Robert Wilson: Byrd Hoffman School of Byrds", op. cit., pág. 47; Artaud [*The Theatre and its Double*] en Marranca, op. cit., pág. 47.
- ⁴⁶ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty Door*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1995, pág. 85.

-
- ⁴⁷ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.
- ⁴⁸ Guy Gauthier, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1986.
- ⁴⁹ Ibid. [cuadro]
- ⁵⁰ Ibid. [perspectiva lineal]
- ⁵¹ Ibid. [trazo]
- ⁵² Ibid. [vacío]
- ⁵³ Ibid. [tiempo]
- ⁵⁴ Wilson en Marranca, "Robert Wilson and the Idea of the Archive", op. cit., págs. 45-46.
- ⁵⁵ Wilson en Bill Simmer, "El teatro como terapia" en *Bob Wilson. the Knee Plays: las bisagras de the CIVIL warS*, El Público, septiembre 1985, Madrid, págs. 64-65.
- ⁵⁶ Wilson en Simmer, op. cit., pág. 69.
- ⁵⁷ Francisco Nieva, "La lección de Bob Wilson", op. cit.
- ⁵⁸ *Einstein on the Beach. The Changing Image of Opera*, op. cit.
- ⁵⁹ Nieva [Wilson], op. cit.
- ⁶⁰ André Breton, *Communicating Vessels*, University of Nebraska Press, Lincoln/Londres, 1990 (traducción de *Les vases communicants*, Éditions Gallimard, París, 1955), pág. 7.
- ⁶¹ S. Brecht, op. cit., págs. 419-420.
- ⁶² Breton [abstracción y religión], op. cit.
- ⁶³ Wilson en *Einstein on the Beach. The Changing Image of Opera*, op. cit.
- ⁶⁴ Charles Baudelaire, *Las flores del mal/Les fleurs du mal* (traducción de Manuel Neila), Círculo de Lectores, Barcelona, 1992, págs. 37, 179, 245, 289.
- ⁶⁵ Lessing, op. cit., pág. 45.
- ⁶⁶ Arthur Rimbaud, *Poesías* (traducción de Juan Abeleira), Poesía Hiperión, Madrid, 1991: "Sol y carne", pág. 27, "El mal" pág. 69, [poema] pág. 71, "Vocales" pág. 115.
- ⁶⁷ *Einstein on the Beach. The Changing Image of Opera*, op. cit.
- ⁶⁸ Nietzsche, *The Birth of Tragedy y The Genealogy of Moral*, op. cit., pág. 42.
- ⁶⁹ Marina Abramovich en Cynthia Carr, *On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press/University Press of New England, Hanover/Londres, 1993, pág. 226.

III Conclusiones (propuesta de investigaciones posteriores)

REFLEXIONES ACERCA DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

Hace diez días estaba pintando en Milán. Hace una semana hablaba con la Scala. Hace dos días estaba con Phil Glass, acabo de hablar con Marguerite Duras. Es excitante para mí. Me conozco a mí mismo lo suficiente para saber que si estoy en un lugar demasiado tiempo me tengo que mover. Creo que conozco a más gente en ciudades europeas que en Nueva York. Llevo una vida muy solitaria.¹

Robert Wilson

Con respecto a la ubicación de Robert Wilson en la historia del arte contemporáneo —en la línea de conexiones estéticas que han conducido el presente estudio comparativo— resulta de particular relevancia un comentario temprano acerca de la obra wilsoniana. En carta abierta a André Breton, Louis Aragon propone la siguiente interpretación:

*Lettre auverté à André Breton sur Le Regard du Sourd,
l'art, la science et la liberté*

Querido André, eran pocas las posibilidades de que te escribiera jamás otra carta. [...] Ha tenido lugar el milagro, lo que esperábamos, aquello de lo que hablábamos, [...] el milagro ha acaecido cuando hacía mucho tiempo había dejado de creer en él. En estos días. En un teatro que fue la vieja Gaité-Lyrique. [...] El silencio. La pieza que se recitaba, ¿pero era una pieza y era recitada? ¿Por quién? Se llamaba *La mirada del sordo*. [...] El espectáculo, porque ¿cómo llamarlo? No se trata ni de un ballet, ni de un mimodrama, ni de una ópera (si bien esta extraña cosa sería quizás una ópera sorda). [...] Parece que todo fuera una crítica de lo que estamos acostumbrados. Todo es experiencia. [...] El espectáculo consiste en una curación, la nuestra, la del arte fosilizado, la del arte aprendido, la del arte dictado. [...] Un espectáculo como *La mirada del sordo* es una extraordinaria máquina de la libertad. [...] La libertad, la espléndida libertad del alma y del cuerpo.

P.S. Todo esto, André, se dirige a ti, quizás a ti sólo, y es quizás una utopía por mi parte hacer de ella una carta abierta, y sin embargo helo aquí: la abro.²

Louis Aragon

En *A Letter for Queen Victoria* (1974) de Wilson se ha visto una absorción del pasado dadaísta, futurista y surrealista en la creencia en la “experiencia simultánea”. Prueba de ello es la presentación de temas tan dispares como la interacción humana, el crimen, la guerra civil, la justicia, la ecología, los accidentes aéreos, el imperialismo cultural, las civilizaciones antiguas o la bomba atómica. Wilson enfatiza la comunicación entre las personas y su destrucción. Lo cual conduce a pensar que en cierto nivel *Queen Victoria* puede ser interpretada como un comunicado socio-político acerca de asuntos de interés humano. Si bien la solución de los problemas que se propone no es ideológica: la yuxtaposición de imágenes muestra una visión romántica, utópica.³ Escribe Nietzsche:

Quien responde al estímulo del arte se comporta ante la realidad del sueño igual que el filósofo actúa frente a la realidad de la existencia: observa y disfruta de su observación, interpreta la vida y la experimenta a través de sus imágenes. [...] Nuestros sueños son como ilusiones de ilusiones, por tanto, como una forma más elevada de satisfacción de nuestro deseo original de ilusión.⁴

En este sentido explica Marranca: "Para Wilson la historia no es un cuerpo de hechos sino un paisaje de experiencias. Una antología de imágenes, de textos: conocimiento como base de datos. Un menú. Alimento para el pensamiento".⁵ Menú abierto y complejo, como lo es el ámbito de la vanguardia en el que se desarrolla su obra. En la primera mitad del presente siglo el teatro actúa como foro de los grandes movimientos artísticos. El *Ubú rey* de Alfred Jarry vence al realismo en favor del simbolismo en 1896; el cubismo llega con la escenografía de Picasso para *Parade* (1917) de Sergei Diaghilev, el expresionismo con Oskar Kokoschka para *Murder, Hope of Women* (1916), la Bauhaus con Oskar Schlemmer y László Moholy-Nagy en los años veinte, el constructivismo ruso con Lyubov Popova y Vladimir Tatlin en los años posteriores a la revolución, y el dadaísmo con Tristan Tzara en *The Gas Heart* (1921).

Al final del siglo, sin embargo, los artistas fuera del teatro tienden a usar con menor frecuencia el escenario sólo como medio de expresión. Algunas excepciones han sido André Masson, Alexander Calder, Joan Miró y Alberto Giacometti. La escenografía y vestuario de Salvador Dalí para la *Salomé* de Peter Brook, de Jean Dubuffet para su obra *Coucou Bazar*, el trabajo de Robert Rauschenberg con John Cage y Merce Cunningham y su continua colaboración con Trisha Brown, las escenografías de David Salle para Richard Foreman y Karole Armitage, y Karel Appel para Min Tanaka y, sobre todo, los trabajos sistemáticos en teatro de David Hockney y Eduardo Arroyo. (Por otro lado el diseño escenográfico se ha convertido en una disciplina más definida gracias a las aportaciones de figuras como Josef Svoboda, Ezio Frigerio, Yannis Kokkos y Lucio Fanti). En este contexto, tras la desaparición de Kantor, Wilson sigue la estela de creadores como Appia y Gordon Craig.⁶

Picasso también advertía: "El artista debe ser muy cuidadoso de no buscar modelos. Tan pronto como el artista adopta a otro artista como modelo, está perdido".⁷ Siguiendo esta reflexión, se aprecia en la obra de Wilson una proximidad con otros creadores y movimientos del arte contemporáneo. Proximidad que parte de un conocimiento o bien de la experiencia de las raíces que les dan forma, más o menos consciente. Al fin y al cabo, como consideraba Picasso, una obra de arte es el producto de cálculos, que con frecuencia son desconocidos por el autor. Y en estas pinceladas se hallan claves wilsonianas. La absorción —caníbal, se ha apuntado— de un repertorio amplísimo de propuestas y discursos diversos, dispersos y, muchas veces, contradictorios. La negación de modelos en la que sólo deja lugar para un reducido altar de nombres: László Moholy-Nagy, George Balanchine, Merce Cunningham, Martha Graham... Y, por último, la matemática precisa de sus montajes escénicos cuyos entresijos preocupan bastante más al público que a su creador. ¿Cómo es posible que tal amalgama artística haya logrado funcionar? De nuevo, palabras de Picasso: "El secreto de muchas de mis deformaciones —las cuales muchas personas no

entienden— es que existe una interacción, un interefecto entre las líneas de una pintura”.⁸

Serán, pues, las líneas conexas de los *tableaux vivants* de Wilson. “El teatro de imágenes, con su deuda al simbolismo y el surrealismo, supone una distintiva e importante innovación en el arte del teatro de finales del siglo veinte. Este género es en la actualidad sinónimo de montajes wilsonianos a escala operística con una sorprendente imaginaria visual a través de un onírico paisaje construido con elementos de la mitología, el folclore, la historia, la fantasía y la cultura popular”.⁹ Compleja combinación, que requiere en este caso una capacidad artística excepcional. ¿Genial? Lajos Egri, maestro de escritores y guionistas, recuerda varias concepciones del genio: para Federico el Grande “el genio es ante todo una capacidad trascendente para afrontar dificultades”. Osias L. Schwarz fue más poético: “A partir de un máximo de observaciones una persona con talento obtiene un mínimo de conclusiones, mientras que un genio obtiene un máximo de conclusiones a partir de un mínimo de observaciones”. Más concreto, Hevelock Ellis aventura: “El genio es el feliz resultado de una combinación de muchas circunstancias”. El diccionario Webster: “Genio: atributo mental particular de un individuo; disposición o aptitud de la mente que cualifica a una persona para una cierta clase de actividad o al éxito especial en un objetido dado; superioridad mental extraordinaria; alguna clase de inusual poder de invención u originalidad”.¹⁰

Asimismo RoseLee Goldberg destaca otros rasgos del estilo wilsoniano: la oposición al uso y el significado tradicionales de las palabras (introducción de errores de lenguaje, composiciones irracionales...), personajes con números en vez de nombres, objetos sin relación aparente con la puesta en escena, obras sin principio ni final, asociaciones libres-oníricas, danza *tableaux*, sonidos..., no necesariamente vinculados al texto. Cada sección sirve como imagen, como medio a través del cual el director refleja su sensibilidad particular, cuyo sentido puede o no ser captado por la audiencia.¹¹ Para ilustrar su teoría Goldberg recuerda que *A Letter for Queen Victoria* surgió de “algo que Wilson vio y algo que alguien dijo”, y el diseño se inspiró en una fotografía de Cindy Lubar con un vestido en forma de sobre y en el comentario de alguien acerca de un cuello de camisa en forma de sobre (a partir de ahí, se dividió el escenario en diagonales); y que en *Einstein on the Beach* aparecían un castillo surrealista, un tribunal, una estación de ferrocarril, una playa con torres, un enorme haz de luz central y una factoría de ciencia ficción con luces intermitentes y símbolos de ordenador. *Performance fringe, performance art*: signos de posmodernidad.

La dramaturgia de Wilson demuestra cómo la ecología de la intertextualidad perfila una perspectiva global e histórica. En la interpretación de Bonnie Marranca: “Como antídoto de la politización del arte y la literatura, la atención se desplaza desde la idea de consumo a la idea de conservación, la obsesión por la

apropiación (citación) a un sentido del texto como regalo. [...] No es difícil desplazarse desde un teatro a un paisaje: cada uno refleja la visión de un mundo que demanda presencias y la confusión entre naturaleza y artificio, es decir, realidad e ilusión".¹² Se trata de una dramaturgia ecológica, la cual, a su vez, resume rasgos esenciales de la obra wilsoniana, que incluimos aquí en forma de conclusiones finales:

[a] A través de elegantes figuras del habla Wilson ha formalizado una *dramaturgia del texto disperso*, no sólo en referencia a piezas que se desplazan y socializan sino a migraciones de poblaciones humanas.

[b] Se trata de una *dramaturgia cosmopolita*. Para empezar, baste citar algunos ejemplos de la publicación primera de los textos wilsonianos: *The King of Spain* en Estados Unidos (1970), *A Letter for Queen Victoria* en París (1974), *I Was Sitting* en Londres (1978), *The Golden Windows* en Múnich (1982) y *Death Destruction & Detroit I y II* en Berlín (1979 y 1987).

[c] Wilson no escenifica un texto sino que construye una *arquitectura del sonido*: el texto impreso muestra una marcada organización tipográfica, así como los títulos y la geometría que da forma a la distribución de los parlamentos.

[ch] Wilson recontextualiza en sus obras una imagería con un vocabulario personal: malla, silla, bosque, cueva, ángulo de luz, ventana, mesa. El objeto de este teatro no es la historia sino la memoria. El modernismo de Wilson posee la cualidad exaltada por Baudelaire: *modernidad* (que eventualmente puede reclamar su valor) como *antigüedad*. Una nueva aproximación escénica a la idea de canon.

[d] El estilo narrativo de procesamiento de especies de escritos para construir nuevos mundos de representación supone un preludio de la visión especial de Wilson de la *ecología del teatro*. Visión inscrita en el tratamiento del espacio, el tiempo y la figura.

[e] Wilson es un geógrafo en el sentido en que Gertrude Stein entiende la naturaleza, convertida en concepto de espacio (un campo de revelaciones). El paisaje no es el emplazamiento del escenario sino una verdadera geomorfología del espíritu. La playa de *The Life and Times of Joseph Stalin*, el río de *Alcestis*, el campo abierto y el espacio exterior de *Einstein on the Beach*, las vastas colinas de *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE*, la nieve de *Orlando*, las ramas sin hojas de *Hamletmachine*, el árbol de *the CIVIL warS*, los desiertos, las ciudades, la luna.

[f] La adaptación es la clave de la *selección natural*. *The Forest* es una metamorfosis de animales y seres humanos. (Para Pirandello "las personas

cobran vida de muchas maneras, de muchas formas: como árbol o piedra, agua, mariposa o mujer”).

[g] La *biodiversidad* del teatro de Wilson otorga un carácter lírico al espacio y el tiempo. Todas las especies —flora, fauna y seres humanos— siguen un proceso híbrido que visualiza el insistente tema de la naturaleza frente a la cultura como rasgo estructural.

[h] La historia natural comparte la escena con la historia humana como reflejo de la *herencia simbolista* en Wilson. Maeterlinck desmaterializó el espacio en el tiempo con idéntico propósito hace un siglo. La estética visionaria de Wilson recoge el impulso simbolista hacia la abstracción, la prominencia de la voz humana, la necesidad de alimento espiritual y el sentido cosmológico.

[i] En su búsqueda de sueños y arquetipos culturales, Wilson ha creado un nuevo elemento teatral: el *archivo* como libro de conocimiento. Si bien la pintura reconoce la historia de los objetos y las imágenes, el teatro no lo hacía hasta el trabajo wilsoniano. Se trata de la búsqueda de los orígenes, la recopilación enciclopédica de rastros evolutivos (historias, figuras, imágenes, objetos...).

A estas conclusiones añadimos una lista de las características fundamentales de la obra wilsoniana, desarrolladas con mayor o menor extensión a lo largo del presente trabajo de investigación.

[a] La estética de Wilson se podría vincular a la de otros autores al margen de las convenciones al uso en el arte contemporáneo de Estados Unidos. Creadores mencionados aquí como propuesta de asociaciones, por atípicas, no menos reveladoras de la esencia wilsoniana: desde Óscar Wilde y William Blake hasta Edgar Allan Poe y Ambrose Bierce.

[b] La obra de Wilson encuentra equivalentes insólitos (poco estudiados) a lo largo de la historia del teatro, desde sus orígenes en los ritos ditiámbicos hasta sus manifestaciones multimedia a finales del siglo XX. Prueba de ello son, por ejemplo, el carácter litúrgico de sus *tableaux vivants* y el uso de la última tecnología digital.

[c] Existe una línea histórica clara que va desde los simbolistas, y después los expresionistas, hasta Wilson. De manera que el primer movimiento es más patente en su obra escénica y el segundo en su obra plástica.

[ch] Wilson puede ser considerado uno de los artistas escénicos actuales que con mayor contundencia ha mantenido en su trabajo valores originarios de tendencias tan radicales como el dadaísmo y el surrealismo.

[d] Con el explícito beneplácito de Eugène Ionesco, Wilson se instaura en la escena internacional como continuador avanzado del teatro del absurdo.

[e] Anti-Stanislavski en la resolución final de sus montajes, en Wilson se encuentran inesperadas conexiones con otros autores de poéticas teatrales esenciales: Artaud, Brecht y Brook.

[f] Wilson sigue la estela de pioneros precursores del teatro más arriesgado de este siglo: Jarry, Appia, Gordon Craig, Schlemmer, Meyerhold y Piscator.

[g] Wilson comparte la esencialidad —y en ocasiones el desgarró— de Beckett y la concepción de la escena de Kantor como espacio de experimentación de propuestas plásticas.

[h] Wilson desarrolla su trabajo en Europa, junto a otros grandes directores como Strehler, Stein, Wajda y Chéreau. Distinguiéndose con claridad de ellos, comparte un ámbito cultural común. (Y responde, a su manera, a cuestiones contemporáneas que también tratan los demás directores).

[i] También incluimos en nuestra investigación el sentir de directores hispanos significativos, todos ellos contemporáneos de Wilson, así como las afinidades y diferencias con otros creadores: Wilson muestra la rebeldía, la tendencia experimental y el interés multimedia de Fabre, Sellars y Lepage; y se distancia de los contenidos propuestos por coreógrafos como Bausch y Forsythe.

[j] Los grandes maestros de Wilson son Graham y Cunningham. Ambos aportan a su producción una línea ininterrumpida de dedicación al movimiento tal y como iniciaron estos motores de la danza contemporánea norteamericana.

[k] Entre las claves estéticas de la obra wilsoniana destacan la experimentación, el carácter vanguardista de su trabajo, el formalismo, la abstracción, la investigación terapéutica (sobre todo al principio de su carrera), y la presencia constante de rasgos del teatro-danza y el *performance*.

[l] Wilson también está vinculado a la posmodernidad escénica actual, y a los creadores interesados en el teatro multimedia y multidisciplinar. También se adscribe a lo multicultural y a lo que se ha denominado “teatro ecológico”. Siempre desde una perspectiva a caballo entre Occidente y Oriente: de hecho, en muchas ocasiones, con supremacía de una concepción oriental del uso de los elementos escénicos (desde los actores hasta los objetos).

[m] La obra escénica de Wilson se caracteriza por el movimiento interpretativo lento, el uso particular del vacío, la permanente presencia del silencio, el

tratamiento de la puesta en escena como sucesión de *tableaux vivants*, y la concepción operística de sus obras (incluyendo las que no son óperas).

[n] La obra audiovisual wilsoniana (en vídeo especialmente) se puede describir al igual que su obra escénica como *theatre of images*. Supone una prolongación de su estilo plástico, que da como resultado una producción audiovisual audaz en su inventiva, teatral en su tono y forma, y surreal en su contenido.

[o] La obra plástica de Wilson es en general conceptual y minimalista. El uso de los objetos escénicos (sobre todo los muebles) y la luz confluyen en un concepto único del arte que ensalza la pura belleza frente a toda digresión y todo diálogo.

[p] Las técnicas comunes del arte escénico se transforman en la obra de Wilson a través del epicentro de su quehacer artístico: el proceso de creación. Eje central del presente trabajo de investigación, el concepto de proceso explica la particularidad wilsoniana en el uso de la voz, el sonido, el texto, la interpretación, el movimiento, la iluminación, el vestuario, el espacio, el tiempo, y, en suma, la puesta en escena como teatro total wagneriano.

[q] La obra de Wilson presenta una vinculación constante con rasgos del teatro ritual (más allá del ritual que implica toda función teatral). Obra que, al borde del próximo milenio, refleja también visiones apocalípticas de un arte mítico.

Hablamos asimismo de ruptura, dislocación, dispersión, fracción, caos como principio, destrucción de la línea, implantación de una superficie irregular: la aplicación de la regla al sistema es global, no local, lo cual implica que este nuevo conocimiento de la forma en que pueden describirse los acontecimientos no tiene fronteras. Así funciona Wilson: "Emplea el arte y los artefactos del mundo en un laboratorio, midiéndolos con sus nuevas tecnologías del tiempo. Su visión es global. Un teatro de la memoria, el cual es una clase de matemática. [...] Este modelo escénico señala una nueva perspectiva desde la que considerar el interculturalismo: el interculturalismo es fractario".¹³

La reflexión acerca del interculturalismo conduce a la cuestión de lo que se ha denominado "ecología del teatro". ¿Teatro ecológico? ¿Qué y quiénes son incluidos en sus confines conceptuales? Marranca aventura: "El teatro de Robert Wilson es un curioso híbrido. Aquí el origen de las especies no supone un problema. Se trata de una metamorfosis animal y humana".¹⁴ Ya en los años sesenta Clement Greenberg recordaba que la pintura primitiva comienza con la era industrial.¹⁵ Lo cual dota de origen próximo a la actual conexión establecida entre la era cibernética y la ecología, sin que otras apreciaciones de esta crítica y profesora norteamericana sirvan de oposición teórica. Por ejemplo, para

Greenberg el arte abstracto, considerado símbolo de decadencia cultural —incluso moral— no pretende retornar a la naturaleza, como el arte representacional.¹⁶ La abstracción wilsoniana, pues, no tiene por qué contradecir sus abundantes figuraciones ecológicas. En el recuento de Marranca aparecen diversas figuras representativas de la obra wilsoniana:

Reptiles, aves, peces, personas y rocas se asientan en una narrativa, una forma de sedimentación. En esta nueva ilustración teatral la historia natural comparte la escena con la historia humana. Ecología del teatro: Wilson adapta textos e imágenes de la tradición colectiva a múltiples ambientes, después documenta (escenifica su adaptabilidad). Su teatro presenta una perspectiva biológica. La producción en sí misma se considera un organismo, donde sus junturas se llaman piezas rodilla. [...] Desde el surrealismo no había surgido una etnología visual semejante a la que se halla en el teatro de Robert Wilson.¹⁷

Ecología que también alcanza el mundo de las cosas, de los objetos. Como indica Molina Foix en su comentario acerca del vídeo *La femme à la cafetière*: “En el lienzo electrónico de Wilson las cucharillas danzan sin mano que las toque, la taza canta...”.¹⁸ En otro sentido, la abstracción y la figuración también encuentran su lugar en la producción plástica wilsoniana. Al margen de las conexiones obvias con la escultura, Wilson se preocupa por el espacio y la ilusión: sus imágenes surgen de la espontaneidad, tal vez a través del dibujo automático; y, de hecho, las superficies de sus obras parecen la acumulación de varias capas. Tal vez, como resultado de una búsqueda de resonancias visuales. Desde las ilustraciones de Wilson de obras tempranas como *The Life and Times of Sigmund Freud* hasta óperas más recientes como *Lohengrin*, se advierte en ellas reflexiones fantasmáticas, profundas, representaciones ambigüas que surgen de las profundidades de la pintura (del inconsciente) y trazan un camino quebrado en la superficie de la obra. El resultado es una versión del dibujo en blanco y negro que explora las posibilidades poéticas de la escenografía teatral. Se trata de una muestra de arte sobre arte que no se limita al mundo lingüístico de cada disciplina por separado. Es una especie de figuración abstracta. Antoni Tàpies, pintor que se reconoce en la estela de Miró, Dalí y Picasso, ha explicado así su conexión con el arte abstracto:

Cuando empecé a analizar las posibilidades de expresión de una plástica pura, sin las connotaciones literarias del surrealismo —un movimiento que germinó mejor en el terreno de las ideas y la palabra— comencé a trabajar dentro de las coordenadas de la abstracción, y pintores como Paul Klee o Jean Dubuffet me demostraron que la capacidad expresiva no se limitaba a las formas ni a los colores, sino que contaba con un tercer elemento: la textura del cuadro, la rugosidad o la suavidad de la superficie, el material en sí. Material orgánico, efímero, pero que debe apoyarse en un contenido eterno.¹⁹

El cubismo rompe por primera vez con las ataduras de representación naturalista a través de la utilización del tiempo como dimensión activa de representación, y propone una nueva visión de la realidad, segmentada y yuxtapuesta. De este modo el cubismo descubre nuevas ubicaciones para objetos cotidianos. Siguiendo el mismo proceso de deconstrucción que demandan los objetos cubistas, se diría que para descubrir la idea que encierran los objetos de Wilson es preciso quitar a la realidad la máscara de experiencias condicionadas por procedimientos y valores heredados. La invención del artista expone las incongruencias con que este pensamiento convencional limita al público. Así, un análisis irónico de características formales permite revalorizar los objetos en un contexto de escenografía teatral.

La mezcla como método de inspiración y proyección está presente en los diseños de muebles escénicos de Robert Wilson. Diseños conscientes de la imposibilidad de su uso en la realidad. Piezas contaminadas por la estrategia de lo imaginario. Proyectos imposibles cuya génesis se encuentra en la fantasía, y el divertimento. No en la funcionalidad, a veces, ni siquiera escénica. Wilson crea muebles insólitos que parecen haber llegado planeando desde esos lugares remotos que sólo existen en las ensoñaciones diurnas, formas geométricas que recuerdan pequeñas arquitecturas fantásticas, pensadas para el ejercicio lúdico de la elegancia gestual. La trascendencia del lenguaje sin palabras. Se trata de muebles-monumento que ironizan sobre sí mismos, que convierten al espectador en cómplice y artífice de una ficción. La mirada wilsoniana se centra en objetos lejanos en el tiempo, con fines experimentales, una vuelta a las fuentes para redescubrir el mecanismo secreto que logra convertir a un mueble en un objeto ritual. Para todo ello emplea técnicas escénicas muy diversas.

Las funciones virtuales del objeto se encuentran delimitadas por el programa técnico del cual ha sido investido y que está oculto a los ojos del usuario. El programa mental de quien lo manipula —del actor que lo usa y, por tanto, del espectador que lo mira— se tendrá que adaptar al programa de funciones del objeto en un proceso de comunicación e información. El objeto escénico, así, se convierte en algo perverso. Y, en su naturaleza, contradictorio: la lógica técnica no es la lógica de uso cotidiano, la lógica de lo cotidiano no es la lógica de la ficción, la lógica de la ficción no existe. Algunos objetos, a pesar de su belleza o funcionalidad, apenas dicen nada.²⁰ Otros, sin embargo, se apresuran a comunicar cientos de mensajes, a veces evidentes y a veces ocultos y crípticos.

Wilson recurre a elementos antitéticos, como por ejemplo la inclusión de un espacio laberíntico profundo de gran complejidad en una estructura simple y lúcida. Sin dejar de lado los aspectos de concreción que conforman la realidad (naturaleza, historia y ubicación). Los trabajos wilsonianos dan la impresión de búsqueda de una cierta cristalización de dicha concreción en el seno de una abstracción escénica, así como la intención de conseguir un nivel tal de

expresión poética que haga posible que toda forma plástica alcance en su carácter particular la universalidad más verdadera. Si bien los diseños de Wilson son complejas criaturas llenas de vida y sentido. Son objetos que buscan comunicarse con el espectador. Los experimentos audiovisuales surrealistas de Wilson han tenido efectos diversos en las audiencias, como indica Jacqueline Martin, quien señala lo siguiente:

El hecho de que muchas de las imágenes son indefinidas y quedan irresueltas, originando numerosas connotaciones, ha dejado a la audiencia con una sensación de tedio o de confusión en vez de inspiración. Parece ser el resultado de una experimentación con la estructura demasiado liberal, donde la forma domina sobre el contenido, los temas no son explorados en profundidad, la naturaleza ensañadora de la acción en cámara lenta y la imaginería escénica abstracta han resultado a menudo en un trabajo que ha sido rechazado por su vacuidad.²¹

Wilson introduce acciones y personajes que parecen fuera de lugar, así como profesionales experimentados y no actores. Una mezcla de repertorio de actuación difícil y mala actuación, que llama la atención como una posible fuente de significado, en conflicto con las expectativas que despiertan los acontecimientos según la forma en que se presentan. Da la impresión de que la naturaleza y el ritmo de la actuación sirven para revelar complejidades que suelen quedar ocultas. Naturaleza y ritmo que provienen de la esencia misma de las fuerzas que la ejecutan, en este caso diferentes intérpretes (profesionales y aficionados, de distintos idiomas y culturas).

La práctica posmoderna de la intertextualidad revela una concepción más amplia del término: el texto designa la participación en el espacio discursivo de una cultura. Los significantes escénicos pertenecen a otros textos culturales. Y en este sentido John Rouse propone los nombres de Robert Wilson, Heiner Müller y Elizabeth LeCompte —directora de la compañía neoyorkina the Wooster Group— como representantes de nuevas propuestas intertextuales. La escritura de the Wooster Group remite a su intertexto; la escritura de Müller se aleja de los significantes que habita por un tiempo; en la escritura de Wilson la norma se torna visible como parte del intertexto del espectador, y disponible para que éste lo convierta en un nuevo texto. En todos ellos los diálogos sufren una irreversible fragmentación. Y el discurso se percibe en un estado de dislocación absoluta. En definitiva se trata de tres ejemplos —Wilson, Müller, LeCompte— de producción de teatro contemporáneo que vienen a expresar: “Haz como yo hago, no como yo digo” [*Do as I do, not as I say*]. La acción se emancipa del argumento. El gesto prevalece sobre la palabra. El guión se muestra como texto performativo y como etapa que precede a la realización escénica, según el profesor Patrice Pavis, quien ejemplifica el concepto de *guión escénico* en la obra de Robert Wilson:

El punto de partida de la puesta en escena no es el texto (literario), de modo que el teatro experimental no puede registrar lingüísticamente las palabras de los personajes; éstas son a veces inaudibles o inexistentes, otras, improvisadas y variables de una representación a otra. El guión con frecuencia se elabora en el curso de los ensayos y es sólo un reflejo poco fiel de la representación. Por ejemplo, en la *Carta a la Reina Victoria* de Robert Wilson, la lectura del guión es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su calidad de fragmento repetitivo. En el teatro de agitación el texto variará de un ambiente a otro. Si se cristaliza en un texto completo, esto es sólo después, cuando las representaciones han terminado y, por lo tanto, el teatro dejó de existir.²²

El teatro wilsoniano es extremo en su carácter estático, en su intención épica y en su carácter aleatorio. Sus personajes, con humor, sentencian hechos fútiles; en un ámbito fuera de contexto sugieren significados extraños; exponen con intención la exposición para exponer nada. El texto principal (de los actores) y secundario (de las acotaciones) se funde en el texto, invisible e ilegible, de la puesta en escena. Se trata de un texto escénico como el *Modelbuch* brechtiano: metalenguaje que describe y reconstruye el montaje, instrumento casi mnemotécnico de reconstrucción de la escena, expresión de la "lectura" del texto. En Wilson: libro visual (*visual book*). Sin palabras. También se ha señalado que el texto de la obra de creadores como Wilson no significa por su sentido, sino por sus patrones repetitivos, visualizados, en un *espacio textual*. Meyerhold afirmaba lo siguiente acerca de la palabra:

Las palabras no lo dicen todo. La verdadera relación entre las personas se determina por los gestos, las actitudes, el silencio. Las palabras apelan al oído, al movimiento plástico, a la visión. La imaginación del espectador funciona bajo la doble impresión de lo que oye y ve. La diferencia entre teatro antiguo y moderno reside en que en este último el movimiento y las palabras se someten a su ritmo y no hay correspondencia entre ambos.²³

"¡Las reglas se crean para romperse! No se debe creer algo demasiado. Siempre te debes contradecir a tí mismo! Cuando giras a la izquierda, piensa que estás girando a la derecha!",²⁴ dice Wilson, quien también asegura: "Una área que se mantiene vacía se llena de energía". No obstante, en este trabajo de investigación quedan escritas muchas palabras, en el intento de llenar un vacío y de aportar alguna luz sobre las sombras que subyacen bajo un proceso de creación artística que niega todo sentido. Al menos un sentido considerado en el ámbito de lo tradicional, es decir, de lo aprehensible, de aquello que se presta a ser captado y ubicado según las coordenadas del pensamiento general. Tal vez por ello coincidimos aquí con la idea de que en el universo de Einstein todo ocurre por una razón, aunque no sepamos cuál es.²⁵

Razón o verdad. Se ha dicho que cuanto más abstracta es la verdad que se trata de mostrar, resulta más necesario conducir a ella los sentidos, los cuales a su

vez hacen a las cosas dignas de fe, les dan buena conciencia y apariencia de verdad.²⁶ Esperemos que el presente estudio comparativo acerca de la obra de Robert Wilson en el contexto de las artes escénicas de nuestro tiempo, sirva de apoyo a esos sentidos que diseccionarán, con los instrumentos del análisis científico, las entrañas de la visión única de uno de los creadores fundamentales del teatro contemporáneo. Sentidos que también permanecerán expectantes en el encuentro con un arte que anuncia, tras recorrer todos los caminos de la tierra, horizontes que sólo conoce el futuro.

Artaud decía que la comprensión profunda de las cosas es la cultura, y que hay secretos en la cultura que los textos no enseñan. Cita incluso a Platón para defender su idea: "El pensamiento se perdió el día en que una palabra fue escrita".²⁷ Entendemos que no es posible encerrar en un solo nombre, ni siquiera en muchos, la esencia última del trabajo wilsoniano, cuya razón de ser elude toda consideración según los parámetros convencionales. Aspiramos, pues, a tratar de ajustar una guía —científica, hipotética— que contribuya a encontrar una orientación posible.

El inventor del teatro de la crueldad también sostenía que la vida debe revivir en la metafísica, la cual necesita la presencia del verbo. "La metafísica como actitud que enloquece a las gentes de hoy es la actitud de todas las razas puras que siempre se han sentido, a la vez, en la muerte y en la vida".²⁸ La obra de Robert Wilson, como propuesta mítica del arte en una era que entra en el llamado ciberespacio, posee fuerzas abiertas.²⁹ Será por ello necesario algo más que indagación estética para apreciar y sentir su latido. La creación propone una vida oculta, y la propone en la superficie de la vida.

¹ Wilson en Rockwell, op. cit., pág. 62.

² Louis Aragon, "Carta abierta a André Breton", op. cit.

³ Marranca (editora), "The Avant-Garde at the Century Turning", op. cit., págs. 37-110.

⁴ Nietzsche, *The Birth of Tragedy* y *The Genealogy of Moral*, op. cit., págs. 20, 33.

⁵ Marranca, "Robert Wilson's Forest of Symbols", op. cit., pág. 15.

⁶ John Strand, "Overcoming Stage Fright" (págs. 11-13) en el monográfico *Art on Stage*, Art International, París, verano 1989, págs. 11-44.

⁷ Picasso en Ashton, op. cit., pág. 4.

⁸ Ibid. [interconexiones en pintura]

⁹ VV AA, *Art on Stage*, Art International, París, verano 1989, pág. 14.

-
- ¹⁰ Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Simon & Schuster, Nueva York, pág. 256.
- ¹¹ RoseLee Goldberg [Wilson], op. cit.
- ¹² Marranca, "Robert Wilson and the Idea of the Archive. Dramaturgy as Ecology", op. cit., págs. 34-48.
- ¹³ Ibid. [Wilson]
- ¹⁴ Marranca, "Robert Wilson's Forest of Symbols", op. cit., pág. 15.
- ¹⁵ Clement Greenberg, "Primitive Art" en *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1965, pág. 129.
- ¹⁶ Ibid. [arte abstracto], pág. 133.
- ¹⁷ Marranca, "Robert Wilson's Forest of Symbols", op. cit., pág. 15.
- ¹⁸ Molina Foix, "Robert Wilson", op. cit., pág. 164.
- ¹⁹ Angel Jiménez, "Antoni Tàpies", El Urogallo, Madrid, abril 1992, págs. 8-11.
- ²⁰ Daniel Weil-Fernando Girbal, "Los objetos hablan", *Ardi* n°18, Barcelona, noviembre/diciembre 1990, págs. 94-107.
- ²¹ S. Brecht, op. cit., pág. 153.
- ²² Pavis [Wilson], op. cit., pág. 249.
- ²³ Meyerhold en Pavis, op. cit.
- ²⁴ Wilson en conversación con Eco, op. cit., pág. 174.
- ²⁵ Mark Hobenhaus, director del documental *Einstein on the Beach. The Changing Image of Opera*, op. cit.
- ²⁶ Wilde, *Ensayos/Artículos*, op. cit.
- ²⁷ Artaud, op. cit., págs. 126, 129.
- ²⁸ Ibid. [mitología de México], pág. 132.
- ²⁹ Ibid. [propuesta mítica del arte; creación en la superficie de la vida]



Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson

SEGUNDA PARTE (ANEXOS)

Evolución estética de la obra de Robert Wilson a través de
Death Destruction & Detroit: 1979, 1987, 1999

Dado de Baja
en la
Biblioteca

autor
Pedro Valiente

director
José Ramón Pérez Ornia

Madrid, 2000

Se recuerda al lector no hacer más
uso de esta obra que el que
permiten las disposiciones Vigentes
sobre los Derechos de Propiedad
Intelectual del autor. La Biblioteca
queda exenta de toda responsabilidad.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION

REGISTROS DE LIBROS

BIBLIOTECA GENERAL

Nº Registro T.D. 638

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Estudio del proceso de creación en la obra de Robert Wilson

SEGUNDA PARTE (ANEXOS)

**Evolución estética de la obra de Robert Wilson a través de
Death Destruction & Detroit: 1979, 1987, 1999**

autor
Pedro Valiente

director
José Ramón Pérez Ornia

Madrid, 2000

1	ESTUDIO CRONOLÓGICO DE LA OBRA DE ROBERT WILSON	página 5
1.1	Comienzo ecléctico 1941-1965	
1.2	Origen del teatro de imágenes 1966-1975	
1.3	Después de <i>Einstein on the Beach</i> 1976-1986	
1.4	Óperas y arte planetario 1987-1997	
2	INVESTIGACIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN DE ROBERT WILSON A TRAVÉS DE LAS TRES VERSIONES DE <i>DEATH DESTRUCTION & DETROIT</i>	40
2.1	Laboratorios de arte	
2.1.1	Byrd Hoffman Foundation	
2.1.2	Watermill Center	
2.2	Tres producciones de <i>Death Destruction & Detroit</i>	
2.2.1	Referentes del proceso de creación	
	DDD 1979	
	DDD II 1987	
2.2.2	Claves del proceso de creación	
	DDD III 1999	
[a]	<u>Composición</u> Actividades diarias del taller División de escenas Proceso de creación de las escenas <u>Estética</u> Planteamientos estéticos Selección de imágenes Juego de contrarios <u>Interpretación</u> Indicaciones escénicas Claves de interpretación Movimientos/desplazamientos <u>Producción</u> Funciones del equipo Libro de presentación/libro visual Ideas de Robert Wilson/ideas de colaboradores Inventario de elementos escénicos	
[b]	<u>Robert Wilson en DDD III</u> Sorpresa/juego Perversión/inocencia/muerte <u>Participante en DDD III</u> Intérprete, personaje / Orden, estructura Estética, estilo <u>Equipo en DDD III</u> Participantes Colaboradores	

2.3	Textos en torno a Robert Wilson	
2.3.1	<i>Don Juan último</i> / Vicente Molina Foix, autor	
2.3.2	<i>Time Rocker</i> / Lou Reed, músico	
2.3.3	Conversación pública / Mel Gussow, crítico	
2.3.4	<i>Einstein on the Beach</i> / Sheryl Sutton, actriz	
2.3.5	<i>Empty Places</i> / Laurie Anderson, artista multimedia	
2.3.6	<i>Hamletmachine</i> / Heiner Müller, dramaturgo	
3	APROXIMACIÓN A LA OBRA DE ROBERT WILSON EN ESPAÑA	147
3.1	Robert Wilson y la vanguardia escénica española	
3.1.1	Espíritu de transgresión (principios y mediados de siglo)	
	Ramón del Valle-Inclán	Espejos esperpénticos
	Ramón Gómez de la Serna	El ilusionista que fabricó greguerías
	Federico García Lorca	Poesía de la inocencia
	José Bergamín	La audacia del francotirador
	Francisco Nieva	Barroco más allá del arte total
	Fernando Arrabal	Visiones delirantes y provocadoras
3.1.2	Teatro independiente y alternativo (finales de siglo)	
	Referencias a Robert Wilson	
	Posturas acerca de la vanguardia	
3.1.3	Teatro-danza y últimas tendencias	
	Robert Wilson y el teatro-danza europeo	
	Creadores españoles de vanguardia	
3.2	Reseña de la presencia de la obra de Robert Wilson en España	
3.2.1	Obras representadas y exhibidas de Robert Wilson	
3.2.2	Textos publicados acerca de Robert Wilson	
4	CATÁLOGO DE LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS DE ROBERT WILSON	200
4.1	Curriculum vitae. 34 años de arte total	
	Teatro, ópera	
	Cine, vídeo	
	Exposiciones individuales y colectivas	
	Obras en colecciones públicas	
	Textos escénicos	
	Talleres, lecturas	
	Conferencias y seminarios impartidos	
	Conferencias y seminarios acerca de Robert Wilson	
	Textos acerca de Robert Wilson en libros de referencia	
	Textos acerca de Robert Wilson en libros de artes escénicas	
	Textos monográficos acerca de Robert Wilson	
	Textos acerca de Robert Wilson en publicaciones periódicas	
	Afiliaciones, premios, becas	
	Formación, biografía	

4.2	Obra escénica. Geografía sin fronteras Teatro, ópera <i>Performance</i> , danza Música/conciertos	
4.3	Obra audiovisual. Imágenes de teatro Cine Vídeo, videoinstalaciones	
4.4	Obra plástica. Estética global Dibujo/pintura Diseño de muebles	
4.5	Colaboradores. Figuras a la luz y la sombra Creadores Colaboradores	
5	SELECCIÓN TEXTUAL Y VISUAL DE LA OBRA DE ROBERT WILSON	276
5.1	Selección de textos	
5.2	Selección de imágenes	
6	FUENTES DOCUMENTALES ACERCA DE LA OBRA DE ROBERT WILSON	278
6.1	Textos de Robert Wilson Textos Artículos Entrevistas	
6.2	Textos acerca de Robert Wilson Libros generales Libros monográficos Artículos Programas Catálogos	
7	BIBLIOGRAFÍA Y CENTROS DE ESTUDIO	287
7.1	Bibliografía	
7.2	Centros de estudio	

ESTUDIO CRONOLÓGICO DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

1941-1965

- 1941 Nace en Waco, Texas
- 1961 Primera exposición de pintura en Dallas
- 1962 Traslado al SoHo de Nueva York
- 1963 Ingreso en Pratt Institute
- 1964 Estudios de pintura en París con George McNeil
- 1965 Escenografía y vestuario de *America hurrah!*

1966-1975

- 1966 Graduación en diseño de interiores en Pratt Institute
- 1967 Performance *Baby Blood*
- 1968 Performance *Alley Cats* / instalación *Poles*
- 1969 Primera obra importante: *The King of Spain*
- 1970 *Deafman Glance*
- 1971 *Deafman Glance* en el Festival de Nancy, Francia
- 1972 *Overture to KA MOUNTAIN* en Irán
- 1973 *The Life and Times of Joseph Stalin* en el BAM
- 1974 *A Letter for Queen Victoria* en Broadway
- 1975 *The \$ Value of a Man*

1976-1986

- 1976 *Einstein on the Beach* con Philip Glass
- 1977 *I was sitting in my patio* con Lucinda Childs
- 1978 *Video 50* producido por INA (Francia) y ZDF (Alemania)
- 1979 *Death Destruction & Detroit* en la Schaübühne (Berlín)
- 1980 Viaje al Festival de Bayreuth
- 1981 Beca de la Rockefeller Foundation
- 1982 *Golden Festener* en Berlín
- 1983 *the CIVIL warS*/Rotterdam
- 1984 Primera obra de otro autor: *Medea*
- 1985 Participación en *New Works on Paper 3* en el MoMA
- 1986 *Hamletmachine* de Heiner Müller

1987-1997

- 1987 *Death Destruction & Detroit II*
- 1988 *The Forest* con David Byrne
- 1989 *Doctor Fausto* en La Scala de Milán
- 1990 *The Black Rider* con Tom Waits y William S. Burroughs
- 1991 Exposición "Robert Wilson's Vision" en Boston
- 1992 Exposición "Robert Wilson" en Valencia
- 1993 *Madame Butterfly* en la Opéra Bastille de París
- 1994 *TSE* con Philip Glass
- 1995 *Hamlet: a monologue*
- 1996 *Time Rocker* con Lou Reed
- 1997 *Pelléas et Melisande*

ESTUDIO CRONOLÓGICO DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

Desesperante lentitud, asombrosa rapidez

El ritmo característico de las obras teatrales de Robert Wilson llevan a pensar en la desesperante lentitud —en ocasiones, angustiosa— de su trabajo escénico. Sus creaciones no se ajustan al modelo tradicional. Incluso encuentra pocas referencias en el contexto de las variaciones temporales más audaces ensayadas por otros directores de la vanguardia internacional. En contraste con esta constante de su obra, Wilson es un artista muy prolífico. Su producción desborda casi todas las disciplinas que ha abordado: *performance*, teatro, ópera, audiovisual, dibujo, pintura, escultura, diseño... Desde alrededor de 1965, da la impresión de que no ha parado ni un minuto. De hecho, el recuento de su obra completa no podría ocupar menos de cincuenta o sesenta páginas. Y no en vano el *curriculum vitae* de Wilson elaborado por Geoffrey Wexler, archivista de la Byrd Hoffman Foundation, contenía 103 páginas a comienzos de 1998. Para que tal ingente cantidad de obra fuera posible se ha de trabajar, sin duda, con una asombrosa rapidez.

La obra y la vida de Robert Wilson, pues, parecen indisolubles. Quizá como la de todo artista que tiene la suerte de dedicarse por completo a su actividad creadora. Si bien existen muchos —¿infinitos?— grados diferentes de conexión entre el ámbito de la profesión y el de lo personal. En las páginas siguientes aparece un recorrido por la obra de Wilson siguiendo a uno de los expertos en el área, Trevor Fairbrother. Se recogen algunas anécdotas relevantes de su biografía y a modo de ensayo crítico se incluyen comentarios acerca de sus trabajos más relevantes, sobre todo al inicio de su carrera cuando se perfilaron las líneas maestras del estilo Wilson.¹

1.1 Comienzo ecléctico

1941-1965

1941-1958

Robert Mims Wilson nace el 4 de octubre de 1941 en Waco, Texas. Su padre, abogado de éxito, procedía de una familia acomodada; su madre, criada en un orfanato, trabajó como oficinista hasta su matrimonio. Varias noches a la semana Wilson, sus padres y su hermana menor se reunían para la cena: una costumbre familiar que Wilson recordaría después. De su madre conserva la imagen de una mujer sentada en silencio, inaccesible y poco afectiva.

En la escuela en segundo grado un profesor preguntó a sus alumnos qué les gustaría ser de mayores. Las respuestas fueron: enfermera, ama de casa, bombero... Wilson respondió: "El rey de España". Extraña pretensión para un niño con problemas (como quedaba reflejado en las observaciones que el profesor

hacia de él en las evaluaciones). En el sexto curso ganó el primer premio en un concurso de pintura con el dibujo en tiza de una magnolia. Cuando el Waco News Tribune le preguntó: "Bob Wilson, qué es para tí la cosa más bonita del mundo entero", respondió: "Una grande y gruesa pata de gato"... "Siempre he sido difícil y cohibido", comentaría tiempo después.

A lo largo de su niñez Wilson sufrió un problema de expresión: le costaba mucho hablar, por lo que comenzó a asistir al Programa Infantil de Teatro de la Universidad de Baylor. Allí toma clases durante varios meses con Miss Byrd Hoffman, quien había sido profesora de danza y después se dedicó a la asistir niños deficientes mentales. Con la ayuda de la señora Hoffman Wilson consigue superar su defecto a la edad de diecisiete años. "Miss Byrd Hoffman me hablaba sobre la energía del cuerpo, sobre relajación, sobre el fluir de la energía interior..., ella tocaba el piano y yo me movía. No me miraba..., nunca empleó ninguna técnica especial conmigo, nunca me indicó ningún camino concreto para resolver mi problema, yo lo tenía que descubrir por mí mismo", señala Wilson. Una experiencia decisiva en su futura carrera artística. En la Waco High School Wilson presentó una pieza no verbal en un concurso de teatro. Años después lo recuerda así: "Dos personas vestidas de blanco están sentadas en una habitación. De vez en cuando se oye llamar a la puerta. Una de ellas se dirige hacia la puerta y la abre, pero no hay nadie. Eso es todo. Se convirtió en una pieza llave [*key piece*]. He vuelto a ella después".

1959-1962

Wilson trata de complacer el deseo de su padre estudiando *Business Administration* en la Universidad de Texas, Austin. Durante este periodo colabora y aparece en algunas obras de teatro infantil en Waco y trabaja por primera vez con niños disminuidos psíquicos. En 1961 tiene lugar su primera exposición en la que Wilson presenta algunas pinturas en una galería de Dallas. A comienzos de 1962 abandona la universidad, decidido a iniciar una carrera artística. En otoño se traslada a Nueva York.

1963-1964

Ingresa en el departamento de Diseño de Interiores del Pratt Institute en Brooklyn. En aquel tiempo quedó impresionado por las clases de Historia de la Arquitectura de Sybil Moholy-Nagy. "Apagaba las luces, no se podían tomar apuntes, y nos mostraba diapositivas a toda velocidad de todo tipo de cosas: un vaso de la dinastía Ming, la Acrópolis, una calle de una ciudad, un bosque, una estación de tren. No hablaba en términos racionales, trazando unos paralelismos apasionantes. Salías de clase aturdido".

Durante sus años en el Pratt Institute Wilson participa en varias producciones teatrales, diseña escenografías de espectáculos de danza y *performances* de

distintos amigos y rueda un cortometraje experimental de 10 minutos: *Inclinación (Slant)*. En el resto de los años sesenta desempeña varios trabajos como profesor en el área de Nueva York: instructor especial para niños con problemas de lectura en una escuela pública de Harlem, terapeuta de niños disminuidos psíquicos, asesor y profesor en Headstar, coordinador de programas teatrales para preescolares, parapléjicos y pacientes con deficiencias pulmonares en diversos hospitales de la ciudad.

En 1964 Wilson viaja a París donde estudia en el American Center con George McNeil, pintor expresionista americano y profesor del Pratt Institute. Realiza los decorados de dos ballets de Murray Louis. Y en Alemania asiste al festival internacional de arte Documenta III de Kassel, y al festival de Bayreuth dedicado a Wagner.

1965

Wilson diseña la escenografía y el vestuario para los tres protagonistas de la producción off-Broadway de Jean-Claude van Italie *America hurrah!* Jearnine Wagner (artista, profesora, actriz) lo invita para dirigir clases de verano de pintura y de movimiento en el programa "Ideas en Movimiento" del Youth Theater Seminar de Trinity University en San Antonio, Texas. Una vez finalizados estos talleres los participantes representaron el montaje *Danza moderna (Modern Dance)* de Wilson en el Waco Civic Theater.

Compuesta por cuatro piezas de danza, la última era un burla de Miss América, con cajas de detergente como decoración y una banda sonora con himnos patrióticos, *gospel* y la canción de Miss América. En el periódico local, el Waco Tribune Herald (25 julio), Gynter Quill retrata así a aquel chico de veintitrés años: "Es demasiado pronto todavía para augurar hasta dónde llegará Robert Wilson, sobre todo teniendo en cuenta que es algo de lo que él mismo no está seguro. Puede que sea un arquitecto que pinta y produce filmes experimentales o puede que se convierta en un productor que recurre a la arquitectura para comer". Quill estaba describiendo los planes de Wilson para realizar su primera película: "Contaba la historia de una niña (Jearnine Wagner, en San Antonio) que se encuentra sola en un mundo (el mundo contemporáneo) con el que trata de comunicarse, pero no puede. La idea me permitía sacar partido de los paisajes de Texas, que desempeñaban un papel muy particular ayudando a contar la historia".

Durante el primer año en el Pratt Institute, según cuenta Quill, la danza moderna de Martha Graham impresionó tanto a Wilson que escribió una carta a la coreógrafa pidiéndole permiso para asistir a sus clases. Lo que le había impactado de aquella forma era el hecho de que, en sus propias palabras, "la música y la danza hablaran por sí mismas, desempeñando funciones

independientes pero integradas al mismo tiempo. Su trabajo compartía el concepto japonés del *shibui*: fuerza, simplicidad, individualidad y ausencia total de artificio". Al describir su primera aproximación al arte, Wilson cuenta: "Lo que yo hago —pintura, diseño, danza, música electrónica— son *happenings*. Muy pocos están predeterminados. Tienen un orden y un límite en su finalización, quizá incluso un esbozo general [*rough outline*] pero lo que quiero decir es simplemente lo que ocurre en escena. Cuando pinto dejo que la pintura comunique por sí misma... La respuesta es emocional, no racional".

1.2 Origen del teatro de imágenes 1966-1975

1966-1967

Wilson se gradúa el último de su clase en Pratt Institute con el título de *Bachelor of Fine Arts* en diseño de interiores. Después asiste a un taller de seis semanas en la Arcosanti Foundation en Scottsdale, Arizona, con Paolo Soleri, arquitecto visionario dedicado al diseño de comunidades urbanas ecológicas. Algo después, en una breve estancia en Waco, Wilson sufre un ataque de nervios enfrentado a la dificultad —en aquellos momentos, para él, imposibilidad— de continuar pintando. Tras un intento de suicidio, fue ingresado en una institución para enfermos mentales durante varios meses.

En 1967 Wilson se traslada a un *loft* en el 147 de Spring Street de Nueva York, cuyos inquilinos anteriores pertenecían al Open Theater, creado en 1963 bajo la dirección de Joseph Chaikin. En noviembre ofrece en el *loft* cinco representaciones de su pieza *Sangre de bebé* (*Baby Blood*). Wilson aparecía en un espacio iluminado por velas acompañado por el blues de Bob Dylan *La granja de Maggie* (*Maggie's Farm*), vestido con una camiseta, y deslizándose a través de una tabla elevada usando un pirulí gigante para balancearse y mantener el equilibrio.

1968

En honor de su profesora de danza en Texas, Wilson llama al grupo que se creó en torno a él Byrd Hoffman School of Byrds. Aparece en dos producciones del bailarín de vanguardia Kenneth King y realiza el dúo *Callejón de gatos* (*Alley Cats*) con Meredith Monk. También trabaja para el Departamento de Asuntos Sociales del Consejo de Educación de Nueva York con niños de Harlem. Y una vez a la semana organiza en el Byrd Studio veladas nocturnas de libre acceso dedicadas a compañías experimentales de danza.

Wilson monta un espectáculo llamado *Actividad teatral* (*Theater Activity*) del cual se realizan dos versiones, en las que aparecía Kenneth King. Durante una

estancia de verano en Grailville, una localidad católica en Loveland, Ohio, Wilson diseña y supervisa la construcción de Postes (*Poles*), una instalación de teatro-escultura [*a theater sculpture play environment*] en un campo abierto: 676 postes de teléfono usados ordenados sobre una superficie cuadrada de 22 pies [671 cm] con una inclinación uniforme de 2,5 x 18,5 pies [76,25 x 564,25 cm] sobre tierra. Trabajando con granjeros de la localidad, Wilson también organiza diversas actividades teatrales utilizando un granero como escenario. En aquellas fechas Jerome Robbins concede a Wilson ayuda financiera y le invita a enseñar movimiento en el American Theater Laboratory.

Comienza además a dar clases de arte y movimiento para adultos en el Summit Art Center de Nueva Jersey, provisto de la siguiente lista de lecturas para sus alumnos: George Ivanovitch Gurdjieff (1872-1949), cultista, místico y explorador; Gertrude Stein (1874-1946), escritora; Isadora Duncan (1878-1927) bailarina que recreó el movimiento natural del cuerpo en la danza; Jill Johnston (1929), autor y crítico; Angela Davis (1944), profesora activista; Susanne K. Langer (1895), filósofa y profesora; "The National Enquirer" tabloide estadounidense; Ernst Cassirer (1874-1945), filósofo; Harry Houdini (1874-1926), mago; Edgar Cayce (1877-1945); clarividente y curandero. Todos ellos norteamericanos excepto Gurdjieff: armenio. Esta lista de nombres, que no es ajena al ambiente intelectual imperante a finales de los sesenta, da cuenta no obstante del peculiar registro y de la inusual naturaleza de los principios esenciales de Wilson: formación individual a través de la toma de conciencia de uno mismo, expresión personal y cuestionamiento de las verdades místicas, formación humanista frente a represión social, actitud atenta hacia los excesos teatrales de la cultura popular del último capitalismo.

Este año Wilson adopta a Raymond Andrews, un chico negro mudo de once años que conoció cuando éste era perseguido por un policía en una calle de Summit. Dado que Andrews no conocía las palabras, Wilson estaba convencido de que él pensaba en su propio lenguaje de símbolos y signos visuales, por lo que le indujo a expresarse a través de dibujos. En un intento de conocer su modo de comunicación pre-verbal, los miembros de la School of Byrds imitaban los gestos y los sonidos de Andrews en talleres de movimiento. Hasta que en 1973 Andrews abandonó a los Byrds y comenzó a ir a la escuela. Wilson crea el *performance Mujerpájaro (BYRDwoMAN)*, dividido en dos partes que se presentaron en lugares diferentes: en el *loft* de Spring Street y en Jones Alley, un callejón en el Village de Manhattan. En su reseña Jill Johnston escribe:

La escenografía consistía en una superficie cubierta de alambres situados a la altura del pecho de una persona y un par de pizarras suspendidas sobre pequeñas cajas. Bob aparecía como una Mujerpájaro (con la fanfarria de un remedo musical de la película de Kubrick *2001*) sentado a modo de perfil estático en el exterior de la ventana de la salida de incendios. El resto de la pieza era muy tranquila y

pastoral. Alrededor de ocho personas, incluyendo un chico (Raymond Andrews) y una anciana, aparecían en escena; dos de ellas rebotaban ligeramente arriba y abajo sobre las pizarras y el propio Bob miraba como un vagabundo las bellas y extrañas maniobras que ejecutaban a través de todo el espacio los casi estáticos actores... Su progresión era interrumpida a un ritmo espasmódico.

1969

Se crea la Byrd Hoffman Foundation: organización no lucrativa para producir los proyectos de Wilson y miembros de la School of Byrds. En enero Wilson reunió una compañía formada por 45 actores no profesionales procedentes de la School of Byrds y de sus clases de expresión corporal [*body-awareness*]. Y alquiló The Anderson Theater, un teatro de vodevil venido a menos en el Lower East Side de Manhattan para realizar dos actuaciones de *El rey de España* (*The King of Spain*). La sala aporta a la obra elementos ilusionistas del teatro del siglo XIX incorporadas en el montaje de forma natural. El escenario estaba enmarcado por un arco en el proscenio, que contenía y a la vez distanciaba las imágenes que se sucedían sobre el escenario con respecto al espectador, con lo que su imaginación quedaba más liberada. La escenografía, pintada por Fred Koluch (de nombre artístico Kolo) recreaba una mohosa habitación de dibujo victoriana. En el centro del escenario estaba situada una silla, de espaldas al público y frente a una puerta, en la que permanecía sentada una ambigua figura pelirroja: presumiblemente, el rey. A la izquierda, una cortina alargada mostraba un paisaje soleado con mar y montañas lejanas. Tras la puerta aparecía un numeroso grupo de gente entremezclada. En el último momento el rey rompía su vigilia estática levantándose y volviéndose a sentar; entonces el público podía ver sus piernas peludas (como en la película *La bella y la bestia* de Jean Cocteau) y su grotesca máscara. Stephen Smoliar escribe:

Los actores de la compañía resultan interesantes casi todo el tiempo al comportarse, simplemente, como son ellos mismos. Ajenos a la presencia del público tres hombres se introducen en objetos geométricos en movimiento sobre un tablero de ajedrez, una mujer se decora con plumas negras y otra mujer habla sin parar sobre toda clase de naderías... Algo que bien podría encajar en la sala de un museo, donde uno puede caminar, sentarse durante un rato, mirar otra cosa y volver después para ver si algo nuevo ha ocurrido.

En diciembre Wilson estrena su primera obra en el Brooklyn Academy of Music (BAM) de Nueva York: *La vida y tiempo de Sigmund Freud* (*The Life and Times of Sigmund Freud*), una obra de danza híbrida en tres actos y de cuatro horas de duración, con música incidental y efectos de sonido, de la que se realizaron dos representaciones en el BAM. El acto II era una recreación abreviada de *El rey de España*. El director de teatro de vanguardia Richard Foreman se expresa en el periódico neoyorkino The Village Voice:

La obra tiene su origen en una serie de *tableaux vivants* mudos o en relación a efectos de sonido. El acto I es una escena de playa con arena real. Los personajes comienzan a cruzar lentamente el escenario, realizando actividades sencillas como sembrar semillas, correr, revolcarse en la arena. [...] Freud y su esposa caminan por la arena en lo que viene a ser una pausada representación del sentido profundo del ritmo verdadero de la vida, [construido] no a través del ejercicio de la espera en momentos de crisis y decisión, sino en lo que gira en torno del animal-hombre del mismo modo que su cuerpo y su mente mastican y remastican los materiales de su espacio mental y físico. El acto termina con una de las muchas imágenes geniales que contiene la obra: Wilson aparece como una mami negra —de repente, ¡fantástico!— junto a un coro de veinte o treinta mamis superrellenas (parecen pájaros con enormes pechos y culos) arrastrando los pies sobre la arena como sombras oscuras de la noche.

En el acto III animales salvajes entran despacio en una cueva al tiempo que caen sobre ella barrotes de hierro, separando a los animales del mundo exterior donde chicos y chicas semidesnudos corren, hacen ejercicio y juegan. Freud entra y se sienta en una pequeña mesa entre las bestias salvajes que están descansando, mientras un niño pequeño llora a sus pies. La obra es algo lenta, gigantesca y maravillosa. La emoción que causa ver esta escena inaugural del siglo XX no es la emoción que el teatro convencional provoca (esa emoción que nos ata más firmemente a aquello a lo que hemos sido condicionados a ser). Hemos perdido nuestra propia conciencia de la libertad. Algo que trata de ser restaurado por el arte del más alto nivel.

Por su parte, John Perreault escribió en su reseña de *La vida y tiempos de Sigmund Freud*:

No sé cuál es la diferencia entre teatro, danza y arte; y se refirió a ella como una bella obra de arte, sin importar su género; tiene un significado tan obvio que contiene todos los significados... Es estática y al mismo tiempo está llena de acciones. La organización de los sucesos es musical más que literaria... No sé cómo Wilson consigue manejar a tanta gente —gordos, flacos, ancianos, niños: todos gente real, no gente de teatro— y la maquinaria teatral. Freud parece un cruce entre Maurice Maeterlink, Alfred Jarry, William Blake y Raymond Roussel, y aún así, es totalmente original. Ha sido una de las cosas más extrañas que he visto en mi vida.

1970

En diciembre la School of Byrds interpreta en la Universidad de Iowa una nueva obra de siete horas: *La mirada del sordo* (*Deafman Glance*), una serie de cuadros mudos y de historias inspiradas en dibujos de Raymond Andrews. Muchas escenas tienen lugar alrededor de una cabaña en un bosque, con Andrews caracterizado como chico de campo con caña de pescar, en ocasiones sentado sobre un banco suspendido en el escenario.

Wilson habla sobre *La mirada del sordo* como la culminación de su acercamiento a los mayores logros del teatro alternativo: la determinación de no imponer ni al texto ni a los personajes la resolución intencionada de la narrativa tradicional; la creencia de que las palabras no son más importantes que la luz, el espacio o el movimiento; la consideración de los intérpretes como elementos de la composición y el intento de derribar las distinciones entre el arte y la vida, incorporando acciones que ocurren como acontecimientos reales en un tiempo real, en oposición a la narración ilusoriamente teledirigida.

Desde mediados de los años sesenta muchos nuevos talentos dedicados al *performance* en Nueva York —como Yvonne Rainer, Jack Smith o Richard Schechner— siguieron estos principios, empleando materiales y procesos comunes, a pesar de la individualidad de sus propuestas finales. En ocasiones, Wilson habla de los artistas de su generación considerando las últimas influencias que había recibido sobre su idea del espacio, el silencio y la lentitud, liberadora de la imaginación del espectador. Sin embargo, siempre ha situado su trabajo en relación con los planteamientos de la generación anterior: la danza de George Balanchine y Merce Cunningham, así como la música y los escritos de John Cage. *La mirada del sordo* recibió el Premio de la Crítica Francesa a la mejor obra extranjera.

1971

En este año *La mirada del sordo* se representa en el Brooklyn Academy of Music y viaja a Nancy, París, Roma y Amsterdam. La gira fue organizada por Ninon Karlweiss, el agente que llevó a Europa en los sesenta a The Living Theater (la compañía comunal de vanguardia, activa políticamente, de Julian Beck y Judith Malina). *La mirada del sordo* causó una gran sensación en Francia, ganando para Wilson el apoyo de figuras tan relevantes como Eugène Ionesco, el actor Jean-Louis Barrault, el diseñador Pierre Cardin, el comisario de arte Michael Guy y el agente Bénédicte Pesle. Louis Aragon escribió una reseña de la obra publicada en la primera página de un semanario comunista, que tomó la forma de una larga carta de reconciliación con su compañero surrealista André Breton:

Nunca he visto nada más bello en el mundo. [El teatro] nunca ha estado tan cerca de esto, lo cual es simultáneamente vida despierta y vida con los ojos cerrados, la confusión entre el mundo de cada día y el mundo de la noche, la realidad mezclada con el sueño, todo inexplicable a lo ojos de un sordo... Algunos llaman a esto surrealismo de segunda o de escaparate, [pero] no se trata de surrealismo totalmente. [Esto es lo que nosotros], de quienes nació el surrealismo, soñamos que sería después de nosotros, más allá de nosotros. [Cómo] te hubieras exaltado literalmente en cada momento de esta obra maestra de la sorpresa. [Este] extraño espectáculo, que ni es ballet ni mimo ni ópera (quizá una ópera sorda) abre con fuerza nuevos caminos a través de la luz y la

sombra. [La obra] parece que critica todo lo que hacemos al margen de la costumbre. [*La mirada del sordo*] es una extraordinaria máquina de libertad.

Wilson recibe una Guggenheim Fellowship en 1971-72. Y *La mirada del sordo* recibe el New York Drama Desk Award a la mejor dirección. En otoño se retira a escribir durante varias semanas en una residencia en British Columbia, Canadá, para terminar su glorioso año realizando una película de 16 milímetros: *Obertura para un sordo* (*Overture for a Deafman*).

1971-1972

Wilson es invitado para realizar un trabajo en el Shiraz Arts Festival de Irán, donde llevó una obra en la que continuaba explorando sus temas centrales: *Obertura de la MONTAÑA KA y la Terraza GUARDenia* (*Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE*). Se trata de la historia de una familia y las evoluciones de una serie de personas, que había sido estrenada en abril en el Byrd Hoffman Studio. Edwin Denby, autor y ex crítico de danza en The Herald Tribune toma parte en la producción. La madre de Wilson muere en mayo. Detenido en Creta por posesión de hachís, Wilson obtiene en julio la libertad bajo fianza y se reúne con su compañía en Shiraz para ensayar en secreto *Obertura de la MONTAÑA KA*. La obra, con una duración de siete días, se presenta en septiembre en las Siete Colinas de la Montaña Haft-tan incluyendo lo siguiente: treinta miembros de la School of Byrds; veinte reclutas iraníes; un domador de animales salvajes y pájaros; esculturas de flamencos y muñecos de cartón de ancianos, el arca de Noé, una ballena y un dinosaurio.

La compañía viajaba de un pico a otro de la montaña como si fueran emigrantes, ascendiendo. Actuando sobre una plataforma como escenario situada en medio del campo empleaban rudimentarios elementos de *atrezzo* para sugerir lugares tales como una cárcel, una zona suburbana, un salón del Oeste, la Acrópolis, una lanzadora de misiles, los rascacielos de Nueva York, una pagoda china... Describiendo *Obertura de la MONTAÑA KA* como se representó en el Narenjestan Garden de Shiraz, Basil Langton escribió:

Por alguna alquimia misteriosa el *performance* captura el espíritu del arte moderno. Nunca había percibido el trabajo de Magritte o Dubuffet en teatro ni la escultura de Giacometti. Todo era más prolongado que en la vida cotidiana y generalmente teatral al extremo. Emplean máscaras, danza, mimo, símbolos (elementos del teatro clásico) y las imágenes verbales y visuales solían ser más surreales que reales. A pesar de esta no-realidad supernatural no había sensación de que se estuviera ante una representación. Todo parecía existir, simplemente, en su propio tiempo, en su propia forma, en su propia dimensión... La compañía ha desarrollado una disciplina y una técnica que le permiten actuar con un control y un refinamiento impresionantes.

En abril se repone una parte de *MONTAÑA KA* en Nueva York; y en noviembre se presenta en París una exposición en el Musée Galliera que incluye objetos, textos, danza y música, como complemento de una versión de veinticuatro horas de la obra en la Opéra Comique en coproducción del Festival d'Automne y el Théâtre des Nations.

1973

La Byrd Hoffman Foundation compra unas tierras desiertas en British Columbia para crear un centro educacional de verano. Cuando se puso en marcha, un vecino informó a la Policía Montada sobre una banda de hippies que se dedicaban a drogarse. La policía acudió al centro y realizó varias detenciones.

En Det Ny Theater de Copenhage y en la Brooklyn Academy of Music, Wilson presenta *La vida y tiempos de José Stalin* (*The Life and Times of Joseph Stalin*), una recopilación de sus trabajos desde 1969. El espectáculo comenzaba a la 7 de la mañana y duraba sin interrupción doce horas. El reparto de casi 140 personas incluía a la abuela de Wilson de 87 años, Mrs. Alma Hamilton, quien aparecía en los tres primeros actos, después dormía en la sala de vestuario desde la medianoche hasta el final de la pieza (la mañana siguiente).

La obra se divide en siete actos: *Playa* (*Beach*), *Sala de dibujo victoriana* (*Victorian Drawing Room*), *Cueva* (*Cave*), *Bosque* (*Forest*), *Templo* (*Temple*), *Habitación victoriana* (*Victorian Bedroom*) y *Planeta* (*Planet*). Wilson diseñó una estructura simétrica construyendo paralelismos en los lugares o acciones de los actos 1 y 7, 2 y 6, 3 y 5. El acto 4, una variación de *La mirada del sordo*, ocupa un lugar central dentro de la composición, en cuyo momento culminante se representa la muerte por envenenamiento de la mujer de Stalin.

Debido a que Stalin mantenía dos apartamentos idénticos, cada uno con un sofá forrado con una tela blanca, la muerte de su mujer era vista sobre el escenario a través de dos figuras de Stalin vestidas de la misma forma (Wilson y Cindy Lubar) sentadas en idénticos sillones. Reajustados para incorporar referencias sobre Stalin, la obra es una muestra de muchos de los primeros trabajos de Wilson. Sólo el último acto contiene material nuevo, donde lo más notable es una danza en la que aparecen 32 avestruces. Al reseñar *La vida y tiempos de José Stalin* en The New York Times Edwin Denby escribe:

El contenido de las obras de Wilson se encuentra en las imágenes que presentan. En este sentido yo lo denominaría "visionario". Y pienso que *Stalin* reafirma esta convicción. Puede ser traducida en términos psicológicos o narrativos, en palabras, pero es algo que no debe hacerse. Más bien ha de percibirse directamente como una sucesión de imágenes o cuadros: como algo que evoluciona en forma de sueño... Y algunas veces, después, uno descubre lo que el sueño significa. Otras veces, no. Generalmente no. Pero en cualquier caso,

mientras transcurra, no pregunte... La idea de que algo es inteligible en la medida en que es verbalizado no creo que sea cierta o útil. Y, desgraciadamente, esa es la idea que transmite la gente que explica a los demás lo que ocurre en las óperas mudas de Wilson... Lo que no se puede describir es la lógica de la conexión narrativa. Y de la conexión psicológica. Algo que no hay por qué hacer. Algo que no muestra Wilson. Podría suceder que lo hiciera después. Dado que su trabajo no para de crecer.

T.E. Kalem escribe en Time:

La vida y tiempos de José Stalin es un sueño laberíntico del cual uno no puede despertar. Es un estudio del tiempo ralentizado que deja al movimiento lento de, por ejemplo, un reproductor de cine o de vídeo como un aparato de vertiginosa velocidad. La imaginación de Wilson es alucinatoria: evoca las visiones de los drogadictos. En el prólogo al acto IV una delgada joven madre negra vestida de negro despierta a uno de sus hijos pequeños, que está en la cama vestido de calle, le sirve un vaso de leche, y después mata ritualmente al niño con un reluciente cuchillo de plata. Despierta a su otro hijo y repite la acción. Entonces llora por ambos con la misma grave serenidad con la que los ha asesinado. Wilson también puede ser divertido. Mezcla el galimatías de Gertrude Stein con *high camp* y teatro burlesco. Uno de los *gags* del espectáculo presenta a un tipo en pantalón corto y camisa roja que hace *jogging* repitiendo meticulosamente cada paso mientras cruza a intervalos la parte posterior del escenario. Por momentos parece absurdo puro. Otras veces, casi un trance místico.

En los primeros minutos de *Stalin* Wilson interpreta un diálogo improvisado con Christopher Knowles, un chico deficiente mental de catorce años que asistía a una escuela de salud mental en Schenectady, Nueva York. Antes de *Stalin*, Wilson había escuchado un grabación de Knowles titulada *A Emily le gusta la televisión* (*Emily Likes the TV*) donde combina palabras regrabando fragmentos de una cinta en la que él habla. Wilson estaba impresionado por el sentido cuasimusical y la estructura geométrica de la composición de Knowles: "Christopher no temía destrozar la palabra. El lenguaje estaba vivo de verdad. Las palabras estaban siempre creciendo y cambiando..., como moléculas estallando de forma independiente en todas direcciones durante todo el tiempo. Era realmente tridimensional, como el espacio". Reconociendo el éxito de comunicación de Wilson con su hijo, los padres de Knowles le permitieron pasar algunas temporadas en el *loft* de Spring Street de la Byrd School.

1974

En marzo Wilson y Knowles representan la primera versión de *Diá Logo: Un hombre loco Un gigante loco Un perro loco Un deseo loco Una cara loca* (*Dia Log: A mad man a mad giant a mad dog a mad urge a mad face*): performance de improvisación en el que repiten en turnos fragmentos de los textos —dadá— y

poemas sonoros de Knowles, seguidos de una secuencia de movimientos. Durante los años ochenta Wilson y Knowles crean y representan cinco versiones más de *Diá Logo* en diversos países.

En abril se representa *Stalin* en São Paulo como *La vida y tiempos de Dave Clark* (*The Life and Times of Dave Clark*) en deferencia a la situación política de Brasil: Wilson sustituyó el nombre de Stalin por el de un criminal canadiense. La necesidad de contar con un numerosísimo equipo de montaje debido a las enormes dimensiones de *Stalin* indujo a Wilson a moderar la escala de su próxima producción: *Una carta para la reina Victoria* (*A Letter for Queen Victoria*), que era de tres horas de duración y tenía un reparto de once personas. Se estrena en el Festival de los Dos Mundos de Spoleto en mayo, y viajó a nueve ciudades europeas más (Rochelle, Belgrado, París, Zúrich, Thonon-les-Bayns, Sochaux, Mulhouse, Lyon y Niza) antes de permanecer tres semanas en Broadway durante el mes de abril de 1975.

Allan Lloyd compuso la música de cámara para un cuarteto de cuerda, flauta y contralto. Se publica un texto con las conversaciones entre Wilson y sus colaboradores. Y por primera vez después de una larga carrera, las palabras (no obstante, ininteligibles según los parámetros convencionales) tenían una mayor presencia, como resultado de un cambio en el trabajo de Wilson inspirado por Knowles. Por otro lado, al tiempo que crecía su vinculación con las palabras, Wilson procura subvertir con cuidado todo uso común de las mismas. Distribuye las palabras de forma arquitectónica sobre la página del guión —reminiscencia de los experimentos de John Cage en su antología *Silencio* (*Silence*, 1962)—, esperando que al experimentar el texto hablado los espectadores sintieran las palabras despojadas de sus usos familiares y sus sonidos fueran más transparentes.

Como interpretó el periodista Laurence Shyer, el telón de fondo de *Queen Victoria* mostraba una presa en la que se precipitaban las palabras sobre su agrietado muro de contención, simbolizando el torrente de lenguaje perdido en el intento de retener las palabras. De hecho, según Shyer, Wilson comparó en una ocasión la curación de su tartamudez y su conquista del habla con "una presa reventando".

En *Queen Victoria* los elementos de *atrezzo* pintados de forma ilusionista producían una sensación de expansión cubriendo una escenografía casi monocromática. La mayor parte de la imagería empleada remite a la forma triangular de una solapa de sobre, una proyección de diapositivas de un cuello de camisa afilado y haces de luz en forma de triángulos inclinados chocando contra la pared y el suelo. Este uso recurrente de la geometría visual muestra la gran inclinación de Wilson hacia la estética minimalista (más evidente en su obra en la década de los setenta).

Queen Victoria acelera el fin de la Byrd School como grupo de creación colectiva y empuja a Wilson a asumir una determinada identidad profesional y una voz como autor. Los componentes de la Byrd School trabajaron en equipo en la preparación de los primeros montajes, en los que desempeñaban finalmente algún papel; en cambio, en *Queen Victoria* el reparto fue elegido por primera vez a través de una audición, por lo que algunos miembros del grupo se molestaron al ser excluidos. En septiembre Wilson realiza su primera exposición de escultura y dibujo en el Musée Galliera de París. La dirección de *Stalin* recibió una mención especial en los Obie Award, los premios anuales de teatro de Nueva York. Finalmente The Byrd Hoffman Foundation graba *Queen Victoria* para la televisión.

1975

En febrero Wilson representa en Nueva York el *performance Una lectura en solitario* (*A Solo Reading*) acompañado al piano por el compositor Allan Lloyd. Después llegó *El valor en dólares de un hombre* (*The \$ Value of Man*), escrita y dirigida junto a Christopher Knowles. La obra se presenta en mayo en el Brooklyn Academy of Music de Nueva York. Arnold Aronson reseña la obra:

Una pieza llena de imágenes caricaturescas y paródicas sobre el dinero, el comercio y la avaricia. Después de la exuberante imaginería escénica mostrada por Wilson —propia de las espectaculares y grandiosas puestas en escena de sus recientes óperas—, la obra marca un cambio definitivo con la utilización de un “teatro de arena” [romano] y la invitación a los espectadores a situarse donde deseen [el público estaba distribuido en gradas en los cuatro lados del espacio escénico]. El montaje es muy simple con un mayor énfasis en los elementos verbales y visuales. Dividida en nueve secciones, en la obra se suceden repeticiones, variaciones y combinaciones de tres motivos básicos: llamados “libre” [danza], “vaudeville” y “casino”; en la mayoría de las secciones el área de representación se subdivide en partes o cuadrados bien por elementos físicos o bien por la propia actividad escénica. La iluminación está concebida de manera que proyecta, más que circulares, zonas cuadradas de luz... La música de Michael Galasson se basa en una composición simétrica: compuesta en secciones de cuatro, seis u ocho minutos, con el empleo de dos motivos sonoros: *trance music* [música de trance] para las secciones “libre” y “casino”, y *up-beat* [música de alto impacto], que resulta ser más luminosa, para el tercer motivo: música hipnótica de vodevil que tiene sus raíces en compositores como Hoagy Carmichael.

La segunda versión de *Diá Logo* de Christopher Knowles y Wilson se estrena en julio en el American Dance Festival del Connecticut College, New London. En septiembre Wilson representa en Bonn A la calle/Espectáculo individual (*To Street/A One Man Show*) como complemento escénico de su exposición en la Galerie Wünsche. En Nueva York realiza su primera exposición colectiva en la Paula Cooper Gallery. Wilson recibe una Beca de escritura escénica de la

Fundación Rockefeller. Y para redondear el año *Queen Victoria* recibe el Premio Maharam al mejor diseño de escenografía en un espectáculo de Broadway y una nominación Tony a la mejor música.

1.3 Después de *Einstein on the Beach*

1976-1986

1976

En enero Wilson colabora con el artista Ralph Hilton en la producción de la videoinstalación *Hombre del espacio* (*Spaceman*) en The Kitchen Center for Video and Music de Nueva York. Una larga estructura fragmentada de 366 x 91,5 y 45,75 x 1982,5 cm cubierta de plástico transparente contenía más de veinte monitores de vídeo, elementos de *atrezzo* y un intérprete [Hilton] que permanecía sentado en silencio. En febrero Christopher Knowles y Wilson estrenan su tercera versión de *Diá Logo* en el Whitney Museum de Nueva York. Y al mes siguiente la galería Iolas presentó la primera exposición en Nueva York de esculturas y dibujos de Wilson.

El deseo creciente de Wilson de trabajar con profesionales de la danza, la música y el teatro se hizo realidad en *Einstein en la playa* (*Einstein on the Beach*) una ópera en cuatro actos de Philip Glass y Robert Wilson con coreografía de Andy de Groat. Un reparto de 36 personas, que incluía a Sheryl Sutton y Lucinda Childs, interpretaba la obra durante cinco horas sin interrupción. *Einstein* se estrena en julio en el Festival de Aviñón, para después representarse en Hamburgo, París, Belgrado, Venecia, Bruselas, Rotterdam y finalmente Nueva York, donde abarrotó dos días de noviembre la Metropolitan Opera House. Los gastos de producción (incluyendo el alquiler de la sala) dejaron a la Byrd Hoffman Foundation una deuda de 121.000 dólares.

Einstein es un espectáculo con una enorme potencia e intensidad, minutado al detalle. A pesar de estar empapada de las mitologías universales de occidente sobre Albert Einstein como genio de las matemáticas, violinista y humilde soñador de pelos revueltos y pantalones anchos, la obra resiste interpretaciones concluyentes. Einstein como hombre y como cerebro de la era atómica puede ser recreado en la mente del espectador a partir de los innumerables detalles y claves que proporciona el montaje. Por otro lado, debido a que el movimiento, la luz, el decorado, el texto y la música fueron concebidos por personas diferentes, cada uno de estos elementos conserva su propia estructura interna y su propia independencia formal. Sin embargo, al ser incorporados en la obra, sus interacciones provocan efectos concertados, arbitrarios y disyuntivos. Y como resultado los espectadores tienen reacciones diversas frente a un mismo momento en el que muchas acciones compiten para atraer su atención.

Wilson estructuró *Einstein* como una secuencia repetitiva en tres espacios diferentes. Los entreactos (llamados *knee plays*/piezas rodilla) se representaron delante del telón de embocadura en un espacio muy cercano de escasa profundidad, concebido en términos de retrato. Los espacios que representan un tren, un edificio, la sala de un juzgado y las rejas de una prisión confieren a los elementos que contienen la profundidad de campo intermedia propia de una composición de naturaleza muerta. Y los espacios que proporcionan la máxima amplitud para el cuerpo de baile (el espacio abierto y el amplio interior de la nave espacial) tienen la profundidad de un paisaje. Por primera vez Wilson plasma la secuencia de las composiciones escénicas en un cuaderno de bocetos [*sketchbook*], que funcionó como *storyboard* y diagrama de ritmos y repeticiones (visuales). En su ensayo de 1978 "El teatro en la era de Einstein: El derrumbamiento de la chimenea" [*Theater in Age of Einstein: The Crack in Chimney*] el director y crítico teatral Robert Brustein escribe:

Todas las extrañas piezas teatrales de Wilson muestran en su sentido espacial y temporal la influencia de la teoría de la relatividad. Su último trabajo muestra la influencia de Einstein en su aspecto físico y en su espíritu. Cada intérprete ha sido caracterizado [con pantalones grises y zapatillas de deporte] como Einstein... La obra dramatiza (tanto que uno la percibe a través de la imaginación más que a través de la mente) el cambio en la percepción, sobre todo del tiempo, que acompaña al desarrollo tecnológico del hombre [de una locomotora a una nave espacial]. La interminable duración de la obra, sin embargo, se convierte en condición indispensable de este propósito, en los extraños espacios esquemáticos, la disposición vertical y horizontal de la iluminación y el aparente sinsentido de los trocitos de diálogo... Wilson está empezando a crear algunas metáforas visuales muy potentes que sólo han sido superadas, a mi juicio, en la película que obviamente ha influido sobre *Einstein: 2001* de Stanley Kubrick. Es cierto que los efectos visuales constituyen el aspecto más llamativo y original de la obra: Wilson es un pintor que pinta en movimiento".

En diciembre más de cincuenta dibujos sobre *Einstein* componen la primera exposición individual de Wilson en la Paula Cooper Gallery de Nueva York. *Einstein en la playa* recibe el Premio de la Crítica Francesa a la mejor obra de teatro musical, el Gran Premio del Festival Internacional de Belgrado y el Premio Lumen al mejor diseño.

1977

Wilson escribe e interpreta junto a Lucinda Childs una obra en dos actos para dos personajes: *Estaba sentado en mi patio este chico apareció pensé que estaba alucinando* (*I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating*). El espectáculo realiza una gira por Estados Unidos y Europa entre abril de 1977 y junio de 1978. El guión presenta dos monólogos casi idénticos de 45 minutos. Wilson recita el primero y Childs el segundo.

Durante cada acto se proyectan diapositivas y fragmentos de películas sobre una pequeña pantalla situada debajo del arco del proscenio (las imágenes incluyen palabras, pingüinos, patos, un perro *spaniel* sobre una cama rumbosa y un aparato de rayos X de inspección de equipajes de un aeropuerto). Los micrófonos corporales que llevan los intérpretes distancian sus voces de su presencia escénica al tiempo que la amplifican hacia diversos puntos del espacio total de la sala. El tercer personaje era la voz electrificada de un hombre que no aparece en escena y cuyo texto puntualiza cada monólogo (efecto del narrador ausente empleado por Richard Foreman). Wilson escribió sobre *Patio*:

El lenguaje que he empleado [en mi cuaderno de notas] es más una reflexión sobre la forma en que pensamos que sobre la forma en que normalmente hablamos. Mi cabeza se convirtió en una televisión, conectando un pensamiento con otro (y escribiendo una frase tras otra) como si estuviera haciendo *zapping* de canal en canal. Escribo mejor cuando estoy solo y no hay interrupciones. A veces mantengo la televisión encendida a un volumen bajo e incorporo en mi texto palabras que oigo en la televisión, que escribo deprisa, sin hacer ninguna tachadura y manteniendo el orden que las palabras siguen sobre el papel.

Luis O. Arata reseña la obra en la revista *Kansas Quarterly*:

Ni Wilson ni su discurso parecen ir hacia parte alguna. Por el contrario, la obra muestra una corriente continua de frases de uso común pero sin ninguna relación entre sí. Sin embargo, después de que Childs comienza su monólogo y se hace evidente que está repitiendo el mismo monólogo que antes había pronunciado Wilson, la obra, de la forma más sencilla, gana una nueva dimensión. Entonces uno puede escuchar algo que ya ha escuchado antes y lo puede recordar de forma fragmentaria. El *performance* se repite a sí mismo, si bien se trata de experiencias bastante diferentes: el monólogo sin sentido de Childs tiene un claro referente —el monólogo de Wilson— el cual es recuperado para la memoria del espectador como algo de lo que se ha sido testigo con anterioridad. Así la repetición confiere un fuerte sentido de orden a un texto caótico.

Christopher Knowles y Wilson estrenan *Diá Logo/Red* (*Dia Log Network*) en octubre en el Spazio Teatro Sperimentale de Florencia. En noviembre la Multiples/Goodman Gallery de Nueva York presenta una exposición de Wilson titulada "*Furniture*", también vista en la Galerie Folker Skulina de Berlín en mayo de 1978. Wilson transforma nueve diseños de muebles para la escena en objetos escultóricos independientes; también crea sus primeros grabados (series de diez muebles) para Multiples/Goodman.

1978-1979

Wilson realiza en los estudios del Centre Georges Pompidou de París *Video 50*, un vídeo de 50 minutos para televisión coproducido por Film Vidéo Collectif de Lausanne y el canal alemán ZDF. *Video 50* consiste en episodios de treinta

segundos que repiten imágenes como la de una puerta cerrándose, Wilson en una habitación al borde de una catarata, una silla suspendida en un cielo de aspecto dramático, un chico con cazadora de cuero fumando bajo una bombilla pelada o una niña en un columpio en un bosque.

En 1979 Wilson crea una obra de más de cinco horas de duración: *Muerte Destrucción y Detroit (Una ópera con música en 2 actos. Una historia de amor en 16 escenas)* [*Death Destruction and Detroit (An opera with music in 2 acts. A love story in 16 scenes)*] para la Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín, dirigida por Peter Stein. Entonces trabaja por primera vez con Hans Peter Kuhn, el ingeniero de sonido de la compañía. A pesar de que no está identificado como personaje e incluso no se menciona en el texto, Rudolf Hess es la figura central que subyace en el discurrir de la obra. En forma de imágenes alusivas, hechos y preguntas inocuas, Wilson enhebra imperceptiblemente un retrato del lugarteniente de Hitler (aún vivo en la cercana prisión de Spandau): un aviador con anteojos, un paracaidista, un prisionero distraído y altanero que emplea el mínimo esfuerzo en rastrillar el patio de la cárcel, un dinosaurio nazi frente a su propia extinción... Wilson comenta lo siguiente acerca de *DDD*:

Estuve más extravagante que nunca con la iluminación. Hice cosas como pintar una línea blanca sobre la mano de un hombre que sostenía un rastrillo, empleando una luz cálida para un lado y una luz fría para el otro. No conozco a nadie que haga algo así en teatro. Visconti creó una hermosa iluminación en algún tiempo y, en fotografía de estudio, está Horst, que emplea tres horas en iluminar una cara con tres lámparas... La iluminación de la escena nueve está inspirada en una foto de Nuremberg realizada por Albert Speer. Creé un muro de luz con ochenta haces paralelos de luz. El texto fue creado como la música y utilizado como una partitura. Por ejemplo, la escena I tenía cuatro partes: A, B, C y D; en las partes A y D los personajes hablan muy rápidamente, como los locutores que sólo retransmiten, sin ninguna emoción; en cambio, en las partes B y C la palabra adquiere mayor color, textura y sentimiento. Este material textual se repite a lo largo de la pieza. Es como una semilla.

Diá Logo/George el curioso (Dia Log/Curious George), el quinto y último *performance* de Christopher Knowles y Wilson, se estrena en abril en Bruselas. En 1980 realiza una gira internacional. *Edison, una obra en cuatro actos (Edison, A Play in Four Acts)* tras un preestreno en Nueva York, se presentó en Lyon, Milán y París. Wilson vuelve a emplear una figura histórica, esta vez Thomas Edison, en una creación entretejida de imágenes teatrales. Wilson confía en Maita di Niscemi —que ya se había encargado de la investigación histórica y había colaborado en los textos de *DDD*— la búsqueda de material biográfico sobre Edison y su amigo Henry Ford. *DDD* recibió el Premio de la Crítica Alemana a la mejor obra de la temporada. Y este mismo año se realizó la grabación de la ópera *Einstein* para CBS Masterworks.

1980

Robert Stearns coordina la exposición (y el catálogo) "*Robert Wilson: The Theater of Images*", vista en el Contemporary Arts Center de Cincinnati y en el Neuberger Museum de la Universidad Estatal de Nueva York en Purchase. En palabras de Craig Owen:

[La exposición muestra] una serie de *tableaux* que llamaban la atención y que enganchaban directamente al espectador, prescindiendo de la referencia a su origen teatral... El espectador se convierte en partícipe de una especie de procesión ritual en un lugar consagrado. El poder de las imágenes en el contexto del museo era el resultado de la utilización de sus galerías como algo más que neutros contenedores de objetos aislados... Wilson transformó el museo en un teatro de encuentros. Y un elemento esencial de esta transformación —y de toda la obra de Wilson— fue la luz.

Wilson acude al festival de Bayreuth como invitado de Wolfgang Wagner, donde vio el trabajo de Patrice Chéreau y Pierre Boulez sobre el ciclo del Ring y otras óperas de Wagner (entre las que estaba *Parsifal*). La primera invitación para dirigir una ópera, para la Opera Estatal de Kassel, llegó para Wilson de la mano de Giancarlo de Monaco. La obra elegida fue *Parsifal*. Wilson comienza a visualizar el diseño del espacio escénico en el que el Templo del Santo Grial se convierte en un enorme anillo en forma de disco que vuela a través del cielo y flota sobre un lago. Wilson recibe una beca de la Fundación Guggenheim.

1981

En febrero en la bienal del Whitney Museum de Nueva York, Wilson instala a modo de escenario los tres muebles de acero inoxidable y los vestidos pintados de *I was seating*. También en febrero en el Music Theater Lab del Kennedy Center de Washington DC, dirige un montaje a partir de un taller de preparación de *Medea. El hombre de la gabardina* (*The Man in the Raincoat*), un *performance* individual diseñado por Wilson con una pieza musical de Hans Peter Kuhn, se representó dos veces en el Festival Internacional de Teatro de Colonia en junio. En una escena de la obra veinticinco extras iban vestidos como Wilson. En junio, tres meses antes del programado estreno de *Parsifal*, la Opera Estatal de Kassel rompió su contrato con Wilson. Una producción que no se llegó a realizar. En un taller de nueve días realizado en Múnich para intérpretes, compositores, técnicos e investigadores, Wilson comenzó a diseñar *las GUERRAS civiles un árbol se mide mejor cuando está derribado* (*the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*), una obra concebida para abrir el Olympic Arts Festival de Los Ángeles en 1984. Se trataba de una ópera de doce horas en cinco actos y entre actos (*knee plays* como en *Einstein*) representados en un espacio reducido durante los cambios de escena.

La idea consistía en presentar la obra por partes en seis países —Alemania, Holanda, Francia, Italia, Japón y Estados Unidos— y al completo, por primera vez, en la apertura de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles. En el proyecto Wilson trabajó hasta abril de 1984, inspirado en la documentación fotográfica de Matthew Brady sobre la guerra civil norteamericana. Tema que pronto se extendió hacia una visión histórica y panorámica, hasta incluir —además del conflicto estadounidense— temas como la teoría geológica de la deriva de los continentes y la evolución de las relaciones entre Japón y Occidente. En Nueva York Wilson dirige el vídeo de 27 minutos *La mirada del sordo*, una versión de la escena del asesinato presentada por primera vez como prólogo del cuarto acto de la obra de teatro *La mirada del sordo*. Sheryl Sutton, intérprete en escena, es también la protagonista del vídeo. Ese mismo año Wilson realiza el diseño de iluminación y escenografía de *Calma relativa* (*Relative Calm*) de Lucinda Childs, una coreografía para nueve bailarines que se presenta en Estrasburgo, Burdeos, Niza, Grenoble y Nueva York. Wilson recibe una beca de tres años de la Fundación Rockefeller. Fallece su padre.

1982

Las ventanas doradas (*Die Goldenen Fenster*) [*The Golden Windows*], obra en tres partes de Wilson, se presenta en el Münchner Kammerspiele de Múnich. El texto recordaba a *I was seating* en su críptico y fragmentario estilo y en sus referencias a las armas y los asesinatos. Constaba de cuatro partes dialogadas: *Hombre en el sofá* (*Man on the Bench*), interpretada por Peter Lühr, *Mujer con vestido negro* (*Woman in Black Dress*), con Marisa Nicklisch, *Hombre en la cuerda* (*Man on the Rope*), y *Mujer con vestido blanco* (*Woman in White Dress*). El escenario muestra una casa en forma de obelisco sobre una montaña, que era vista desde diferentes momentos de la noche en sus correspondientes secciones escénicas: tarde, medianoche y cerca del amanecer. David Warrillow, intérprete de *Hombre en el sofá* en la producción del Brooklyn Academy of Music de 1985, comenta así la obra:

El imaginario de *Las ventanas doradas* resulta evidente, aunque el lenguaje que flota alrededor de él hace que no siempre sea inteligible... Wilson insistió mucho en la importancia de las últimas palabras de la pieza que no eran otras que *it alright'* [Está bien]. [La última línea decía: *It is now dawn well I didn't have any choice it alright'* / Ya ha amanecido del todo. No tuve ninguna oportunidad. Está bien]. Así que mi trabajo consistía en eliminar toda expresión de mi cara, quedarme en blanco y permanecer receptivo hacia el público. Para pronunciar aquel *it'* me pidió que expresara cierto brillo en la voz para sugerir la apariencia de un signo de interrogación y una transición lenta, mirando en una dirección concreta hacia la luz. Cuando decía *alright'* no debía haber ninguna intención por parte del actor al margen de lo que estaba diciendo. Estaba tan cerca de ser una pregunta que no se podía considerar como una afirmación. El final de la pieza

flotaba, en búsqueda de la perfección que tanto caracteriza el trabajo de Wilson, creando inquietud: lo último que el público percibe.

En octubre Wilson colabora con la soprano Jessye Norman en la producción de *Un gran día por la mañana* (*A Great Day in the Morning*) para el Théâtre des Champs-Élysées de París. Se trata de un concierto a partir de una selección realizada por Norman de espirituales: canciones nacidas de la opresión ejercida sobre los esclavos negros en el sur de Norteamérica que celebran la profunda dignidad y la entereza religiosa de una raza. Después Wilson dirige en Nueva York el vídeo de 57 minutos *Estaciones* (*Stations*), coproducido por el INA francés y el canal de la televisión alemana ZDF. Dividido en trece partes, *Estaciones* cuenta los hechos fantásticos que suceden a un chico y su familia en una solitaria casa de campo. Algunas escenas recuerdan el imaginario desarrollado en *La mirada del sordo* en 1970.

1983-1984

En septiembre se estrena en Rotterdam la sección alemana de *las GUERRAS civileS* con música de Nicolas Economou. Más tarde la obra visita ocho ciudades francesas: París, Nîmes, Grenoble, Villeurbanne, Niza, Burdeos, Lille y Le Havre. Entre los personajes que aparecían en la obra estaban William el Silencioso, la reina Wilhelmina, Mata Hari, la gigante americana Anna Swann sosteniendo a un enano (según la fotografía de Matthew Brody) y los personajes de *Juan y las habas de oro* (*Jack and the Beanstalk*). Wilson realiza diversas exposiciones individuales en el Pavillon des Arts de París, el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam, y la galería Ueda y la Sogetsu School de Tokio.

En enero de 1984 se estrena la sección alemana de *las GUERRAS civileS* de Wilson y Heiner Müller en Colonia, y se presenta en Berlín en mayo. La obra muestra la vida de Federico El Grande. También aparecen dos astronautas flotando en el espacio frente a un continente que estalla en dos, una familia numerosa, batallas históricas con soldados alemanes y americanos, una tortuga, el perro de Federico El Grande y un par de osos polares bailarines. Han Peter Kuhn se encarga del sonido y las composiciones musicales. Philip Glass también contribuye en la música. La sección italiana de *las GUERRAS civileS*, compuesta en forma de ópera por Philip Glass y Wilson, se produjo en Roma en marzo. En 1986 realizaron versiones diferentes la Netherlands Opera y el Brooklyn Academy of Music. Entre los personajes se encuentran Giuseppe Garibaldi, Abraham y Mary Lincoln, Robert E. Lee y una tribu de indios Hopi. En marzo el comité organizador de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles anuncia la cancelación de *las GUERRAS civileS* debido a que sólo disponía de 1,2 millones de dólares de los 2,6 millones para realizar el estreno mundial de la obra.

Las piezas rodilla (*The Knee Plays*), la contribución americana a *the CIVIL warS*, se estrena en Minneapolis en abril, y después visita Alemania, Francia, España, Italia, Japón, Australia y otras ciudades de Estados Unidos entre 1985 y 1988. *Las piezas rodilla* cuenta la historia de un árbol que es tallado dentro de un barco; el barco es testigo de muchas aventuras por lo que se convierte en el objeto de un libro; un libro que proporciona un gran conocimiento a un lector, algo que se muestra en una escena en la que el libro se desdobra en la imagen del árbol original. David Byrne, líder del grupo de rock Talking Heads, compuso la música de la obra inspirándose en la música de las bandas de Nueva Orleans, y escribió letras para algunas piezas. Suzushi Hanayagi, una figura central en la danza clásica japonesa, diseñó la coreografía.

En septiembre Wilson monta una nueva versión de su instalación de 1976 *Spaceman* para la exposición de vídeo *La imagen luminosa* (*The Luminous Image*) en el Stedelijk Museum de Amsterdam. En octubre lleva a escena por primera vez la obra de otro creador: *Medea* (*Médée*, 1693) de Marc-Antoine Charpentier, para la Ópera de Lyon. Al día después de la tragedia barroca *Medée* se representó *Medea*, una adaptación de la obra de Eurípides que Wilson había realizado en 1982 con el compositor británico Gavin Bryars. Cada producción tenía una duración de cuatro horas. La *Medea* de Bryars/Wilson incluía como prólogo el texto de 1982 de Heiner Müller *Orilla despojada Medeamaterial paisaje con argonautas* (*Despoiled shore Medeamaterial landscape with argonauts*).

En su reseña de la ópera en The New York Times John Rockwell apunta:

Wilson había creado un vocabulario de estilizados gestos de las manos y de movimientos del cuerpo, que si bien no son barrocos, evocan admirablemente aquel periodo. La escena final, en la que Medea se alza hasta convertirse en un tótem de 30 pies [915 cm] de alto, permanecerá en la memoria del espectador por mucho tiempo... La puesta en escena es muy estática y muestra una enorme simplicidad clásica, aunque se hacen evidentes los momentos típicamente wilsonianos: un panteón de dioses y genios (Gandhi, Einstein, Buda, Moisés, Marx), una serpiente sobre la que Medea desciende en el acto final o la transformación de las recurrentes columnas griegas de las primeras escenas en dioses-gato paganos, figuras que también aparecieron en la *Médée* de Charpentier al final de la ópera.

En Lyon Wilson realiza veinte litografías con el motivo de los espacios empleados en *Medea*, y expuso en Marsella, Colonia, Roma, Minneapolis, Washington, Los Ángeles y Nueva York. En diciembre se estrena una revisión de *Einstein* en el BAM de Nueva York. La sección alemana de *las GUERRAS civileS* gana el premio del Berlin Festspiele Theatertreffen, y se graba para la televisión alemana por WDR en colaboración con la Köln Schauspielhaus.

En febrero Wilson pone en pie un nuevo montaje de la sección alemana de *las GUERRAS civiles* con el American Repertory Theatre de Cambridge, Massachusetts. Un año después esta producción es elegida por unanimidad por el jurado que nombra los premios Pulitzer en el apartado de teatro; pero no recibe el premio, según parece porque se trata de una parte de una obra no estrenada por completo y también por su carácter poco convencional.

El BAM presenta la primera producción americana de *Las ventadas doradas* en octubre. En enero Wilson realiza una exposición individual en el Institute of Art de Boston. En junio expone en Múnich diecinueve litografías sobre escenas de la producción no estrenada del *Parsifal* de Wagner. Y en Nueva York participa en la exposición colectiva *New Works on Paper 3* en el Museum of Modern Art (MoMA). En 1986 Wilson se embarca en su segunda experiencia en producciones simultáneas. Escribe y dirige un nuevo trabajo basado en el *Alcestes* (*Alcestis*) de Eurípides, con el texto de Heiner Müller *Descripción de un cuadro/Explosión de la memoria* (*Description of a Picture/Explosion of a Memory*) como prólogo, y la farsa anónima del teatro nô japonés *El cazador de pájaros en el infierno* (*The Birdcatcher in Hell*) como epílogo, al tiempo que prepara la puesta en escena de *Alceste* (1776) de Christoph Willibald Gluck.

El eclecticismo de *Alcestis*, una producción que el American Repertory Theatre presenta en marzo en Cambridge, Massachusetts (y que después viajó a Bobigny, dentro del Festival d'Automne de París), muestra la riqueza de la experiencia acumulada por Wilson en la preparación del montaje multicultural *las GUERRAS civiles*. Elinor Fuchs en su reseña de la obra lo describe así:

En un pequeño bosque aparece la figura tumbada de un hombre en bombachos (una imagen recurrente de la bobería)... En un ángulo del escenario principal estaba situado un tercer espacio poco profundo con una figura representativa de la fertilidad, *Cycladic*, de 19 pies [579,50 cm] de alta, una especie de andrógino, bajo cuya mirada se desarrolla la función. Antes de cruzarse de brazos, en la escala de tamaño que existe entre un niño y su madre, aparece una momia gris (la cual habla en el prólogo de Müller) con una voz inexcusable, ni masculina ni femenina... [...] A intervalos los cantos rodados resbalan por una pared rocosa. El espectador no está inmerso en el tiempo "humano" sino en el tiempo "geológico". Cerca de las montañas sobresalen tres cipreses. En un abrir y cerrar de ojos se convierten en columnas clásicas: no sólo estamos presenciando el cambio planetario de la naturaleza, sino el principio y el fin de las culturas. Después, en otra transformación repentina, las columnas se convierten en crematorios industriales que arrojan humo y se derriten en un fuego interno. Una observación más próxima de la montaña de Wilson —su monumento a la naturaleza— revela que ésta viene a ser la tumba de la cultura. Restos de un barco vikingo y cabezas funerarias chinas forman parte de ella. Hacia el final, una

brillante ciudad del futuro aparece sobre la cima de una montaña oteando el horizonte como lo haría la encargada de una guardería infantil.

Wilson pretende romper el juego de ping-pong; según sus propias palabras, que presenta el diálogo teatral convencional y, sobre todo, las palabras e imágenes alienantes. Ruptura de la que participan el vocabulario de gestos formales y abstractos creado por Suzushi Hanayagi a partir de la danza nô; el ambiente sonoro de Hans Peter Kuhn, que enlaza el hiperrealismo de los sonidos de los pájaros con la abstracción de las flautas japonesas, y el vestuario multicultural de John Conklin. No obstante Wilson no se queda en el simple eclecticismo. Él es un creador de mitos. Hasta ahora, a excepción de *Queen Victoria*, el trabajo de Wilson estaba concebido bajo el signo de la cultura masculina. A pesar de ser incorporados por actrices, los héroes (desde Stalin hasta Einstein) representan valores masculinos: muerte, destrucción, guerra. [...] Incluso entre los numerosos mitos de muerte y renovación que presenta, *Alcestis* parece transmitir una visión femenina que es realmente posmoderna: la decadencia del patriarcado y el retorno al matriarcado. ¿De qué forma tan espeluznante este hecho encarna las tendencias positivas y negativas de las recientes teorías sobre la cultura posmoderna?: por un lado, una nueva imagen sobre el carácter relativo de nuestra propia cultura y postura distante ante las formas narrativas occidentales, en parte contempladas desde la desconfianza hacia la narratividad misma; por otro, representación de la historia del último capitalismo —el consumismo— como evidencia la tremenda proliferación de signos culturales empleados como valores de cambio. Un valor que no reside en lo que comunican acerca de su origen cultural (otros signos culturales podrían actuar de la misma forma) sino en su capacidad de venta: una experiencia subjetiva, inmediatamente re-intercambiable, vivida en el teatro.

El diseño de Wilson de *Alceste*, estrenada en diciembre en la Württemberg State Opera de Stuttgart, era muy austero, casi monocromático y de tono neoclásico, comparado con su propio *Alcestis*. El motivo principal era un cubo: se tumba, se aleja y se acerca, como presagio de la muerte voluntaria de Alcestis, que trata de salvar la vida de su esposa; posado en el centro del escenario sugiriendo la aceptación de la muerte; y su viaje a Hades, que se convierte en un paseo a través de un cuadrado negro vacío. En Austin, Texas, Wilson realiza diez litografías sobre su montaje de *Alceste*. En mayo monta *Máquinahamlet* (*Hamletmachine*, 1977) de Heiner Müller con quince estudiantes de la Universidad de Nueva York. [Producción que giró por Europa en 1987: Nanterre, Madrid, Saint-Etienne, Lille, Londres, Niza y Palermo]. Esta obra de seis páginas (sobre todo con monólogos como los de Hamlet y Ofelia) se convirtió en una obra de dos horas y media. En una pequeña declaración aparecida en la cartelera de Nueva York, Müller afirma:

Cuando escribí *Máquinahamlet* después de traducir el *Hamlet* de Shakespeare para un teatro del extinto Berlín del Este se convirtió en mi obra más americana, citando a T.S. Elliot, Andy Warhol, la Coca-Cola, Ezra Pound y Susan Atkins. Debe ser entendido como un panfleto contra la ilusión de que uno no puede ser

inocente en este mundo. Me alegro de que Robert Wilson monte mi obra: su teatro es su propio mundo.

Wilson comienza a trabajar *Máquinahamlet* estableciendo una coreografía muda como prólogo y múltiples estereotipos de Hamlet y Ofelia. Los actores repiten los movimientos del prólogo cuatro veces. En cada repetición el escenario cambia de posición para dar la impresión de que la habitación está situada sobre una máquina que la corta.

En octubre se realiza un montaje alemán de *Máquinahamlet*, que se presentó en Hamburgo y en Berlín, y que fue grabado para la televisión alemana por NDR en colaboración con el Thalia Theater. *Máquinahamlet* recibe el premio Obie de Nueva York a la mejor dirección. La versión en solitario de *Obertura para el cuarto acto de La mirada del sordo* (*Overture to the Fourth Act of Deafman Glance*) obtiene el premio Picasso en el Festival Internacional de Teatro de Málaga. En julio se dedica a Wilson una retrospectiva en el Laguna Gloria Museum de Austin.

1.4 Óperas y arte planetario 1987-1997

1987

En enero Wilson hace su debut en La Scala de Milán con un montaje de la ópera *Salomé* (1905) de Richard Strauss, basándose en la obra del mismo título de Oscar Wilde. Concibe un tratamiento diferente para la música, la interpretación y el escenario, como si correspondieran a tres acontecimientos diferentes que tienen lugar al mismo tiempo: vocalistas vestidos de gala cantan como si estuvieran en un concierto sobre una pequeña plataforma situada en la parte derecha del escenario; actores vestidos con modelos *punks* diseñados por Gianni Versace bailan y se mueven en el proscenio y detrás un paisaje con montañas cambia su configuración al margen del concierto o de la actuación. Cuatro actrices vestidas de diferente modo, que normalmente aparecen juntas en escena, sugieren aspectos distintos de Salomé: una niña-Alicia en el país de las maravillas, una exuberante mujer en salto de cama, una *femme fatale* en traje de noche...

En febrero se estrena una nueva obra de cuatro horas de duración para la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín: *Muerte Destrucción y Detroit II* (*Death Destruction and Detroit II*). Wilson transforma un gran auditorio instalando metal y raíles como soporte, que dan la oportunidad al espectador de cambiar de posición para ver lo que sucedía en los distintos espacios en los que se desarrolla la obra. Se crea un escenario convencional y se llena la pared frontal (a modo de una fortaleza inca) con pequeños salientes por donde los actores podían caminar

y escalar; en una esquina, un ascensor con paredes de cristal iba del suelo al techo del auditorio; dos pequeños escenarios acentúan la longitud de las paredes, y una trampilla en el techo permite a los actores dirigirse a los espectadores desde arriba.

En esta secuela de *Muerte Destrucción y Detroit II* de 1979 —con sus alusiones a Rudolph Hess— Wilson utiliza a Kafka como referencia central, citando en el programa fragmentos de sus obras, cartas y diarios. En una extraordinaria mezcla de personajes de toda clase —emperador chino, asesino, mensajero, ejecutivo, mujer de rojo, rabino, golem, rata blanca gigante, hombre con traje, pantera, guardia de tráfico, oso, gente durmiendo en camas, dragón en un atasco— Wilson presenta un tormentoso momento de la mente o de la memoria respondiéndose a sí misma en el olvido. Además de los paralelismos con la figura central de Kafka, también se hace referencia al encarcelamiento del criminal de guerra nazi Rudolph Hess junto con otras seis personas en 1947. Doctores y psicoanalistas concluyeron que Hess era un psicópata con alucinaciones paranoicas, tendencias suicidas a causa de su fallida misión en el Reino Unido, y un carácter histérico que le conducía a exagerar su pérdida de memoria como un modo de autoprotección.

Como contribución al Theater der Welt Festival 87 de Stuttgart en julio Wilson monta en un pequeño teatro cortesano del siglo XVIII en el castillo Ludwigsburg *Cuarteto* (*Quartet*, 1981) de Heiner Müller, obra basada en la novela de 1782 de Choderlos de Laclos *Las amistades peligrosas* (*Les liaisons dangereuses*). Aunque Müller escribió el texto para dos personajes (la marquesa de Merteuil y el vizconde Valmont), Wilson extendió el reparto con tres partes mudas (Hombre viejo, Hombre joven y Mujer joven) yuxtaponiendo un personaje viejo y dos cuerpos jóvenes con los dos personajes decadentes del original. Wilson monta una pieza de cámara de repertorio y enmascara el tono sadomasoquista del texto con diversos elementos: un malévolo símbolo fálico en forma de largo armazón de silla de ruedas; zapatos usados como fetiches; un sofá negro con curvas onduladas femeninas; un lazo corredizo; la chica joven con una máscara negra, ropa interior y patines... El American Repertory Theatre de Cambridge produce en inglés *Cuarteto* en 1988 con Lucinda Childs como condesa de Merteuil. En julio Wilson realiza la instalación *Memoria de una revolución* (*Memory of a Revolution*) para la Galerie der Stadt, Stuttgart.

En colaboración con el escritor alemán Tankred Dorst, dirige una nueva obra de tres horas y media: *Parsifal: Desde el otro lado del lago* (*Parzival: From the Other Side of the Lake*). Se estrena en septiembre en Hamburgo y Christopher Knowles, con veintiocho años, encabeza un reparto de catorce actores interpretando a Parzival como un chico inocente y feliz, vestido con la ropa típica de un joven de hoy: suéter, pantalones y zapatos de lona. La sección romana de *las GUERRAS civileS* recibe el premio American Theatre Wing Design

por la originalidad de su diseño, *The Knee Plays* el Bessie Award, *Alcestis* el Premio de la Crítica Francesa como mejor obra extranjera y *Máquinahamlet* el premio Berlin Festspiele Theatertreffen. En la Paula Cooper Gallery de Nueva York se presenta una muestra de dibujos de *Alceste*, *Alcestis*, *Muerte Destrucción y Detroit II*, *Máquinahamlet* y *Salomé*.

1988

En marzo Wilson dirige y coreografía junto a Suzushi Hanayagi un ballet por primera vez. Por encargo del Ballet de la Opera de París, con Rudolph Nureyev como director artístico, la obra elegida fue una cantata escénica raramente representada: *El martirio de San Sebastián* (*Le martyre de saint Sébastien*, 1911) de Gabrielle D'Annunzio y Claude Debussy. Se trata de una combinación de canción, danza, interpretación, recitación y *tableaux* compuesta por D'Annunzio al modo de una pieza medieval. Tanto en el original como en el montaje de Wilson San Sebastián está interpretado por una mujer (Ida Rubinstein y Sylvie Guillem, respectivamente).

Wilson añade un lento y angustioso prólogo, situado en la cubierta de un lujoso yate como el que D'Annunzio hubiera conocido. Se omite la música coral de Debussy y se recurre en gran medida a la danza clásica. Como resultado de estos cambios, la obra provocó fuertes críticas tanto en París como en Nueva York, donde se representó en julio en el Metropolitan Opera House. En su reseña, Dale Harris apunta lo siguiente:

Wilson ha eliminado la narración secuencial de D'Annunzio con una serie de visiones oníricas en el curso de las cuales lo esencial del martirio del santo y sus consecuencias queda reducido a meros puntos de vista estéticos. No se mantiene el significado de la obra, que viene a ser simplemente un complejo ataque contra la capacidad de imaginación de los espectadores, a través de la música, la danza, el espectáculo... La gran eficacia de Wilson como proveedor de ilusión teatral reside en su actitud de ruptura con la realidad cotidiana que percibimos. Sebastián queda escindido en dos personajes: el mártir potencial y el mártir real. El primero es un delgado y atlético ser andrógino (Sylvie Guillem) y el segundo es una gruesa y vieja reina, en tirantes, cinturón de ballet y la parte superior del traje de un marino francés (Michael Denard). Ambas figuras proporcionan un conocimiento auténtico de la santidad en la concepción original de D'Annunzio, tanto como las contradictorias formas en las que el santo ha sido visto por las sucesivas generaciones. Wilson emplea elementos propios de sus trabajos anteriores: la reiteración, la ceremonia, la prolongación del tiempo..., elementos contrarios a la teatralidad al uso, que confieren al espectáculo su brillantez. [...] Y lo mejor llega al final: la visión de un paraíso en el que un único ángel de color carmesí arde frente a la blancura total del cielo, los animales, la vegetación y los santos.

En junio Wilson diseña y dirige la ópera jazz *Saludos cosmopolitas* (*Cosmopolitan Greetings*) en la Ópera Estatal de Hamburgo. Un denso y vívido espectáculo con escenas centradas en la vida y la muerte de Bessie Smith, pionera del blues junto a figuras como Robert Johnson. Las letras fueron extraídas de poemas de Allen Ginsberg; George Gruntz, líder de la Big Band of North German Radio, escribió las composiciones musicales, que iban del blues al *free-jazz*; el compositor Rolf Liebermann, director de la Ópera Estatal de Hamburgo, escribió doce interludios para un conjunto de cuerda y entre los intérpretes se encontraban la cantante Dee Dee Bridgwater, el trompetista Don Cherry y la bailarina Lutz Foster de la compañía de Pina Bausch.

El Theater der Freien Volksbühne de Berlín produjo, dentro del Festival Berlin-Kulturstadt Europas 88 y con un presupuesto de cuatro millones de dólares, la nueva creación de Wilson junto a David Byrne: *El bosque* (*The Forest*), una versión de la leyenda de *Gilgamesh*. En este primitivo relato se cuentan las relaciones de enfrentamiento y amistad entre el despótico tirano de la ciudad de Uruk y Enkidu, un hombre valiente que vivía en la naturaleza rodeado de animales. Gilgamesh, representante de la cultura urbana, aparecía como el príncipe de la industrialización del siglo XIX, cuyas esquizoides respuestas ante la naturaleza y la imaginación —el realismo y el romanticismo— quedaban patentes en las referencias de las historias de Edgar Allan Poe *Silencio-Una fábula y sombra-Una parábola* (*Silence-A Fable and Shadow-A Parable*). *El bosque*, de cuatro horas de duración y estructurada en siete partes con tres entreactos, contenía textos de Heiner Müller y Darryl Pinkney, y el diseño de vestuario fue de Frida Parmegianni. Robert Brustein escribe:

Quienes conectan con la forma o el denso contenido de *El bosque* son premiados por un torrente de imágenes oníricas deslumbrantes y exquisitamente ejecutadas: obreros de una factoría trabajando en enormes escaleras cerca del engranaje en el que Gilgamesh, sentado en su silla, no deja de fumar; el dorado Enkidu en su cueva acompañado por un caballero armado, un hombre en mangas de camisa, un hombre cocinándose a sí mismo en una tinaja y un puercoespín; los paisajes de rocas y hielo de los últimos actos, donde los dos protagonistas se batían en duelo con un dragón... Imposible abarcar el intrincado contenido de la obra. El periodismo sólo puede celebrar tal acontecimiento.

En diciembre se presenta la exposición "*Dramas and Images: The Theater of Robert Wilson*" en la universidad de Columbia de Nueva York. *Máquinahamlet* recibe el Institut Honor del American Institute of Architects de Nueva York y el Mondello Award.

1989

El Musée d'Orsay de París encarga a Wilson la realización de un vídeo sobre el cuadro *La mujer en la cafetería* (*La femme a la cafetière*) de Paul Cézanne.

Suzushi Hanayagi aparece en el vídeo como la mujer pintada por Cézanne en su cuadro. Este mismo año Wilson realizó también el vídeo *La muerte del rey Lear* (*The Death of King Lear*) para la serie de Televisión Española "El arte del vídeo" dirigida por José Ramón Pérez Ornia.

Wilson fue invitado por el presidente de Francia François Mitterrand para realizar la dirección escénica de *La noche antes del día* (*La nuit d'avant le jour*) en la inauguración de la nueva Opéra Bastille de París en una gala celebrada el 13 de julio. El espectáculo, una sucesión de fragmentos de óperas de diversos compositores, fue retransmitido por televisión como parte de los actos conmemorativos del bicentenario de la Revolución Francesa. En la Galerie Yvon Lambert se expusieron dibujos de la escenografía de *La noche antes del día* y la primera pintura de gran formato de Wilson, basada en uno de sus dibujos para la obra. En mayo se estrena el segundo encargo que la Scala de Milán hace a Wilson, la ópera *Doctor Fausto* (*Doktor Faustus*) de Giacomo Manzoni sobre la novela de Thomas Mann. En junio se estrena en la Netherlands Opera en el Muziektheater de Amsterdam *De Materie*, junto al compositor minimalista alemán Louis Andreissen. También acude a La Haya y Rotterdam. En noviembre se estrena *Orlando*, revisión de Wilson de la novela de 1928 de Virginia Woolf, en la Schaubühne am Hellenischen Ufer de Berlín. Los textos del montaje fueron escritos por Darryl Pinkney. En su biografía de Orlando, un joven noble isabelino cuya historia ha traspasado los siglos y los continentes, Woolf introdujo el gusto en los británicos por las novelas históricas y las memorias. En el Año de las Luces, Orlando cambió misteriosamente de sexo y vivió el resto de su vida como mujer. La crítica feminista, dentro de aquella cultura victoriana, encontró en *Orlando* el vehículo para reforzar su hipótesis (también la de Virginia Woolf) de que el hombre y la mujer pueden coexistir como una individualidad. El programa de *Orlando* reproducía fragmentos del diario de Woolf como muestra del paralelismo entre vida y obra, incluyendo la forma en que influyó en la escritura de Orlando su relación con Vita Sackville-West.

En el mismo teatro en el que se presentó *DDD*, Wilson crea un montaje en el que el espectáculo visual cedió en favor de un monólogo de dos horas de la actriz Jutta Lampe. En la recreación de *Orlando* como soliloquio de una sola mujer, Wilson mostró muchos matices implícitos en el texto. María Nadotti escribe:

La historia de *Orlando* va de acá para allá de la primera persona del primer acto a la segunda del segundo acto, donde tiene lugar la transformación, para volver a la primera persona en el último acto, cuando lady Orlando asume, en el presente, una identidad que la ha modificado por completo. Jutta Lampe habla sin variaciones significativas en la palabra o en el gesto. Al tiempo que prevalecen en él/ella discretos movimientos femeninos, éstos son tratados en la mayor parte de la obra en un plano neutral. El paso de hombre a mujer está acompañado por un reposado pero brillante aparato retórico en el que todo depende de lo que no se muestra y de lo que no se dice. Un tronco de árbol (¿El viejo roble tan querido

por Woolf?), metafísico, abstracto, [...] desciende como un misterioso *deus ex machina*, dividiendo el escenario en dos partes equivalentes y simétricas. Orlando emerge de detrás del árbol transformado en lady Orlando, pero no hay nada excepcional en ello, en lo que podría haber sido un típico golpe de efecto teatral. La transformación ocurre. Un delicado y misterioso cambio, pero no ambigüo: entre el antes y el después, entre lo que es y lo que no será nunca.

En diciembre Wilson monta en el Kammerspiele Theater de Múnich *El canto del cisne* (*Swan Song* 1887-88) de Antón Chéjov. En su reseña en *The Village Voice* Marc Robinson escribe:

Swan Song presenta a Svetlovidov, un actor secundario de edad, en la oscuridad de un teatro vacío mucho después de que la función haya terminado. En él cuenta sus glorias pasadas al viejo apuntador Ivanitsch. Ambos poseen una mirada triste y abandonada. Las enormes paredes del teatro los hacen sentirse más pequeños y solos. Incluso los momentos más intrascendentes contribuyen a crear la atmósfera de desintegración real en que se encuentran los personajes. Un pilar griego situado en la parte alta del escenario evoca un esplendor perdido, el del actor: ahora alcoholizado y medio loco, lleno de esperanzas tardías y tratando de convencerse de que aún es importante. El movimiento no es tan soporífero como suele ser en los trabajos de Wilson: por el contrario, muestra ansiedad e inseguridad, lleno de gestos acentuados que convierten la tranquilidad [típica de sus obras] en nerviosismo. *El canto del cisne* se ve y se escucha como una de las obras más personales de Wilson, a lo que contribuye la escala pequeña en la que trabaja, al margen de sus obsesiones, para realizar un ejercicio [teatral] que aparentemente resulta hermético, carente de significado. En ocasiones el proceso es muy intenso. Lo que en una obra extensa podría entenderse como ceremonia se muestra así mismo como visceral sufrimiento: la mayor carga persuasiva está en la precisión con que Wilson revela este hecho.

Wilson crea RW Work Ltd. para producir ediciones limitadas de muebles y esculturas, fabricadas por Editions Dosi Delfini. La New York Public Library le concede el premio Lion of the Performing Arts. Los dibujos de *Parzival* y *Máquinahamlet* ganan el Gran Premio de la Bienal de São Paulo. Y *Doctor Fausto* recibe el Premio de la Crítica Italiana como mejor obra extranjera.

1990

En colaboración con William S. Burroughs, autor del texto, y con Tom Waits, autor de la música, Wilson dirige *El jinete negro: El casting de las balas mágicas* (*The Black Rider: The casting of the magic bullets*) para el Thalia Theater de Hamburgo en marzo. Cómico, vivo y muy germánico, este pastiche de opereta, cabaret y rock & roll presenta el cuento *Der freischütz* (1910) de August Apel y Friedrich Laun, el texto que inspiró la ópera de Weber del mismo nombre. El montaje visitó Viena en junio y París en octubre, y fue grabado para la televisión australiana por ORF junto al Thalia Theater.

En abril Wilson crea la instalación *Habitación para Salomé* (*Room for Salome*) para la exposición colectiva “*Energieen*” del Setedelijk Museum de Amsterdam: dos objetos de plástico y cuatro piezas de mobiliario diseñados en principio en 1987 para el montaje de *Salomé* fueron agrupados en una habitación a oscuras en un largo rectángulo en una pendiente de tierra seca; el ambiente sonoro estaba compuesto por fragmentos (en alemán y en inglés) del texto de Salomé. Wilson monta *Rey Lear* (*King Lear*), una versión de la obra de Shakespeare, para el Schauspiele Frankfurt en mayo. La actriz de ochenta años Marianne Hoppe hizo el papel de rey Lear. Como complemento, en la Kunsthalle Schirn de Francfort se exponen dibujos sobre la obra. En septiembre se presenta en la Lyric Opera de Chicago la versión de Wilson del *Alceste* de Gluck. Y Feigen Incorporated de Chicago presenta dibujos y muebles/esculturas de la obra en el mismo mes.

1991-1992

En febrero Wilson estrena una puesta en escena de *Cuando morimos despiertos* (*When We Dead Awoken*) de Henrik Ibsen. Después la obra visita São Paulo y Houston. En febrero el Museum of Fine Arts de Boston organiza la exposición *La visión de Robert Wilson* (*Robert Wilson's Vision*), dibujos, muebles y esculturas, con ambientación sonora de Hans Peter Kuhn. La exposición también fue vista en el Contemporary Museum of Arts de Houston y en el San Francisco Museum of Modern Art. En mayo se estrena la ópera *Parsifal* de Wagner en la Ópera de Hamburgo, en junio *La flauta mágica* (*La flûte enchantée*) de Mozart en la Ópera de la Bastilla de París, y en septiembre *Lohengrin* de Wagner en el centenario de la Ópera de Zúrich. Se realiza una exposición de dibujos para el teatro y de una serie de diez dibujos sobre el tema de la rosa en la Galerie Annemarie Verna, y el Kestner-Gesellschaft de Hannover organiza la exposición “*Monument*”. En noviembre el Centre Georges Pompidou de París organiza la exposición “*La memoria del señor Bojangles... og hijo del fuego*” (*Mr Bojangles'Memory... og son of fire*) con dibujos, muebles/esculturas y la presentación del vídeo de creación *La memoria del señor Bojangles* (*Mr Bojangles'Memory*).

En julio de 1992 se presenta *El jinete negro* (*The Black Rider*) en el Teatro Central de Sevilla dentro del programa cultural de EXPO'92. En septiembre se estrena *Don Juan último* de Vicente Molina Foix y Robert Wilson en el Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) en el Festival de Otoño de Madrid. Coinciden en España tres exposiciones con Robert Wilson como protagonista. La galería Gamarra y Garrigues de Madrid presenta una exposición —bajo el título “*Robert Wilso*”— con dibujos, fotografías y muebles/esculturas del artista. El Círculo de Bellas Artes de Madrid presenta “*Convidados de piedra*”, una exposición de vídeos de creación y grabaciones de ensayos y representaciones de obras de Wilson. Y por último el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) organiza en el Centre del Carme de Valencia una de las grandes exposiciones

monográficas sobre Robert Wilson que se han realizado en todo el mundo [junto a la del Museum of Fine Arts de Boston y el Centre Georges Pompidou de París] en la que se mostraron dibujos, muebles, esculturas y vídeos.

1993-1994

Los últimos días de 1992 se estrena en el Betty Nansen Teatret de Copenhage la versión danesa de *Orlando*, basada en la novela de Virginia Woolf, con adaptación de Robert Wilson y Darryl Pinckney, producción de Karen-Maria Bille, dirección de Katrine Wiedemann, diseño de Christian Friedländer e interpretación de Susse Wold. A partir de mayo se presenta la versión francesa de *Orlando* con música de Hans Peter Kuhn e interpretación de Isabelle Huppert. La gira comienza en el Théâtre Vidy-Lausanne (Suiza) y sigue en el Odéon Théâtre de l'Europe (Festival d'Automne de París), el Teatro Lírico de Milán y la Opéra du Rhin de Estrasburgo.

La colaboración entre Robert Wilson y Susan Sontag continúa con la obra de esta escritora norteamericana *Alice in Bed*, también con música de Hans Peter Kuhn, uno de los habituales en las producciones europeas de Wilson. El estreno tiene lugar el 15 de septiembre en el Hebbel Theater, producido por la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín. El año concluye con la puesta en escena de *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini en la Opéra Bastille de París. Este montaje se repetirá en septiembre de 1994 y junio de 1997. En 1994 crea *Der Mond im Gras: einmal keinmal immer*, basada en cuentos de los hermanos Grimm y Georg Büchner, con música de Robyn Sculkowsky. El estreno es en abril en el München Kammerspiele de Múnich. En Italia dirige *Hanjo/Hagoromo: Dittico Giapponese* de Yukio Mishima (*Hanjo*) y Zeami (*Hagoromo*), con música y libro de Marcello Panni (*Hanjo*) y Jo Kondo (*Hagoromo*). Se presenta en junio en el Teatro della Pergola de Florencia (Maggio Musicale Fiorentino), y después viaja a la Opéra de Lille. Este será el año de una nueva colaboración con Glass: *T.S.E.: "come in under the shadow of this red rock"* de Robert Wilson con textos de T.S. Eliot y otros, y música de Philip Glass. Se estrena en la Case de Stefano de Sicilia (Orestyadi di Gibellina), y en la Hertzerhalle de Weimar (Kunstfest Weimar). Junto a uno de sus dramaturgos habituales, Wolfgang Wiens, Wilson monta la obra *The Meek Girl*, basada en un relato de Fyodor Dostoyevsky. La música es de Stefan Kurt y Gerd Bessler y la interpretación de Robert Wilson, Charles Chemin, Marianna Kavallieratos y Thomas Lehmann. La gira incluye el MC93 Bobigny (Festival d'Automne de París), De Singel (Antwerp), Stadhof 11 (Zúrich), Le Cargo (Grenoble), Das TAT (Theater am Turm de Franfort) y Théâtre de Caen (Caen). El otro gran montaje del año es *Skin, Meat, Bones: The Wesleyan Project* de Robert Wilson y Alvin Lucier, con música de Lucier. Se estrena en noviembre en el Theater Center for the Arts en Wesleyan University (Middletown, Connecticut).

1995

Comienza el año con la participación en una gala benéfica para una sala alternativa de Nueva York: *Knee Plays and Other Acts: A Gala Benefit for The Kitchen*. En marzo se presenta una versión de *Skin, Meat, Bones* en el Hudson Theater. Y en mayo se repone *The Magic Flute* de Mozart en la Ópera Bastille de París. Tras treinta años de trabajo, Wilson se enfrenta, según sus palabras, al mayor reto de su carrera: *HAMLET: a monologue*. Basada en la obra de Shakespeare con adaptación de Wilson y Wolfgang Wiens y música de Hans Peter Kuhn. Este monólogo interpretado por Wilson recorrerá el mundo durante años, comenzando por el Teatro Lirico (Piccolo Teatro di Milano), Tatr Narodowy, (Varsovia), Het Mizektheater (Holland Festival, Amsterdam), Schauspielhaus (Zúrich), LongHouse Foundation (East Hampton, Nueva York), MC93 (Bobigny), Teatro Central (Sevilla), Hebbel Theater (Berlín), Helsinki, Viena, Théâtre National Populaire (Villaubarne), Alley Theatre (Houston), Teatro Goldoni (Biel de Venecia), Alice Tully Hall (Serious Fun! festival, Nueva York)...

En julio Wilson estrena *Persephone* basada en la poesía de Ovidio con texto de Brad Gooch y música de Philip Glass, en el John Drew Theater, Guildhall, East Hampton, Nueva York. Se podrá ver también durante los próximos tres años en el International Meeting of Ancient Greek Drama de Delphi, Visas Festival de Maubeuge, International Istanbul Theatre de Estambul, Art Carnuntum Welttheater-Festival de Viena, Autumn Festival of Performing Arts de Tokio, Tollwood Festival de Múnich y Festival de Bogotá. Habrá también dos estrenos y dos reposiciones. Los primeros son la ópera *Bluebeard's Castle/Erwartung* de Bela Bartók (*Bluebeard's Castle*) y Arnold Schönberg (*Erwartung*) en el Groben Festpielhaus (Salzburger Festpiele, Salzburgo), y la pieza de danza *Snow on the Mesa* con texto de Paul Schmidt, vestuario de Donna Karan e interpretación de Martha Graham Dance Company, en el Eisenhower Theater (Kennedy Center, Washington DC). Las reposiciones fueron *the CIVIL warS* en versión concierto, en el Carnegie Hall (American Composers Orchestra, Nueva York), y *The Golden Windows* con dirección de Jens Nüsse y música de Stefan Hänlein y Jens Nüsse en el Theatre Galerie (Neckartailfingen, Alemania).

1996

El año comienza con una de las obras que marcan el regreso de Wilson a su país, en cuanto a producciones importantes se refiere, con la puesta en escena de *Four Saints in Three Acts* de Virgil Thompson (música) y Gertrude Stein (texto), con vestuario de Francesco Clemente e iluminación de Jennifer Tipton. Se presenta en el Brown Theater (Houston Grand Opera), New York State Theater (Lincoln Center Festival) y Edinburg Playhouse (Edinburgh Festival). Wilson monta *G.A. Story: Giorgio Armani: la sua storia, la sua moda* en la Stazione Leopolda de Florencia en junio, y vuelve a trabajar con su soprano favorita en

Jessy Norman Sings for the Healing of AIDS con dirección de George C. Wolfe y diseño de Wilson, en la Riverside Church de Nueva York el 4 diciembre.

Se reponen *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini en el Teatro Comunale de Bolonia, y *The Malady of Death* (*La Maladie de la Mort*) con interpretación de Lucinda Childs y Michael Piccoli, en una gira que incluye el Théâtre Vidy-Lausanne, Ruhr Festpielhaus (Ruhrfestspiele Recklinghausen, Alemania), Scène Nationale d'Orléans, Opéra du Rhin, Estrasburgo, Thalia Theater (Hamburgo), Centrum Amstelveen (Holland Festival), MC93 Bobigny (Festival d'Automne) y Peacock Theatre (French Theatre Season, Londres). Y aparece la versión inglesa de *Orlando* con interpretación de Miranda Richardson en el Royal Lyceum Theatre (Edinburgh Festival). También en junio se estrena la tercera parte de la trilogía de óperas pop a la que pertenecen *Black Rider* y *Alice: Time Rocker* de Robert Wilson, Darryl Pinckney (texto) y Lou Reed (música y canciones), en el Thalia Theater (Hamburgo). En los próximos dos años viajará por Europa y Estados Unidos. Concluye la temporada con *Oedipus Rex* de Igor Stravinsky con *Silent Prologue* de Robert Wilson. Música de Igor Stravinsky, texto de Jean Cocteau. Se estrena en el Théâtre Chatelet de París en noviembre, y se presenta también en el Royal Festival Hall de Londres —en versión concierto con narración de Robert Wilson con la Philharmonica Orchestra—, y la Opernhaus Zürich (96-97).

1997

El año comienza con uno de los grandes éxitos operísticos de Wilson: *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, con música de Debussy, texto de Maurice Maeterlink, vestuario de Frida Parmeggiani, iluminación de Heinrich Brunke y Robert Wilson. Se estrena en el Palais Garnier (Opéra National de Paris) y viaja al Grosses Festpielhaus (Salzburg Festival). Continúa en el Festival Ars Musica de La Monnaie (Bruselas) con la ópera contemporánea *Prometeo: Tragedia dell'ascolto* de Luigi Nono, con música de Nono, texto de Massimo Cacciari, sonido de André Richard y vestuario de Halles de Scherbeek; y *Rescue* (parte de *Laurie Anderson's meltdown on the South Bank*), concierto/performance de Laurie Anderson donde intervinieron, entre otros y además de la directora, Christopher Knowles, Lou Reed y Robert Wilson, en el Purcell Room, Queen Elizabeth Hall de Londres. Termina el año con *Gertrude Stein: Saints and Singing* de Robert Wilson y Hans Peter Kuhn, con texto de Gertrude Stein, música de Hans Peter Kuhn, vestuario de Hans Thiemann, iluminación de Robert Wilson y AJ Weisbard. Se presenta en el Hebbel Theater y la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín y el Maysfield Leisure Centre de Belfast.

¹ Trevor Fairbrother, *Robert Wilson's Vision*, Museum of Fine Arts, Boston/Harry N. Abrams, Nueva York, págs. 109-136.

INVESTIGACIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN DE ROBERT WILSON A TRAVÉS DE LAS TRES VERSIONES DE *DEATH DESTRUCTION & DETROIT III*.

2.1.1 Byrd Hoffman Foundation

La visión de Robert Wilson como arquitecto se extiende a través de toda su obra. Es más: tiene una vertiente explícita en el mundo que hay fuera del escenario (aunque de forma paralela). Siempre ha necesitado una casa artística, un laboratorio para elaborar su arte. Wilson ha sustituido el grupo o la compañía tradicional por equipos de colaboradores. Y ha preferido crear —frente a las salas, espacios o teatros comunes— una fundación y un centro de arte. Tendencia que Wilson ha mantenido de principio a fin: desde el inicio de su carrera, cuando fundó la Byrd Hoffman Foundation hasta ahora. En la actualidad prepara su regreso a su país en el Watermill Center.

La Byrd Hoffman Foundation surge en Nueva York, donde Wilson inicia su trayectoria profesional. Con el paso del tiempo se convirtió en el centro de operaciones de sus producciones internacionales y en la casa a la que volver tras largas temporadas en otros países. Ahora, después de más de treinta años de trabajo prodigándose sobre todo en Europa, Wilson tiene la necesidad de construir una nueva casa —la definitiva— en su país. Una casa dedicada al arte, que es su vida, donde acoge a sus amigos y colaboradores, que son su familia. Dibujante y pintor, diseñador de muebles y esculturas, constructor de obras de teatro y óperas, en esta ocasión Wilson disfruta con el centro por antonomasia de la arquitectura: un edificio. Watermill Center.

Wilson siempre ha mostrado una capacidad extraordinaria para atraer a su entorno a un numeroso grupo de personas, ya sean estudiantes, colaboradores, patrocinadores o simplemente seguidores. Desde niño en Waco (su pueblo natal en Texas), después como estudiante en el Pratt Institute de Brooklyn, y más tarde como profesor y artista de *performance* en el SoHo neoyorkino: Wilson nunca está solo.

En 1968, cuando se hacía llamar Byrd Hoffman, Wilson se trasladó al *loft* del 147 Spring Street y formó la Byrd Hoffman School of Byrds. Se trataba de un heterogéneo grupo unido por el compromiso de seguir a Wilson y el interés por compartir su visión de la creación teatral. De aquella escuela, en un ambiente de vida comunal, surgieron producciones como *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE (MONTAÑA KA Y TERRAZA GUARDenia)* que se representó en 1972 durante una semana sin interrupciones en una montaña de Irán. El *loft* de Spring Street se convirtió en una Meca para jóvenes creadores que llegaban desde

otros estados del país e incluso desde Europa. El recuerdo de diversos participantes en aquella experiencia ha quedado registrado, y lo presentamos a continuación como referencia para entender mejor el sistema de trabajo y las bases del proceso de creación de Wilson. Todas las declaraciones aparecen en la recopilación de Laurence Shyer en *Robert Wilson and His Collaborators*.¹

Objetivos

Robert Wilson: “Me gusta poner en contacto a diferentes clases de personas y que se relacionen de formas nuevas”. [...] “Creo que es importante que las personas sean ellas mismas. Todas las obras están creadas en torno a estas personas, sus personalidades y las cosas que quieren hacer... Nosotros sólo decimos: De acuerdo, hacedlo; y ellos lo llevan a la práctica. Nos interesa la diversidad: un teatro hecho por personas”.

Ambiente

Sheryl Sutton: “Trabajábamos por las tardes y teníamos ensayos durante los fines de semana que duraban de ocho a quince horas. Casi nadie cobraba. Más que una vida en comunidad, se trataba de una familia moderadamente incestuosa”.

Movimiento

Robyn Brentano: “Era un trabajo muy lento y meditativo como el yoga o el tai chi. Comenzamos sentados en el suelo con las rodillas levantadas y adoptamos una posición.... Nos levantamos y nos sentamos de nuevo de la misma forma. Después de algún tiempo nos levantamos otra vez y hacemos un movimiento como moliendo granos. Lo repetimos tres veces y nos tumbamos con la cabeza sobre el suelo como un animal. Entonces nos levantamos, retrocedemos un poco, nos sentamos y comenzamos el ciclo de nuevo. Era una maravillosa y relajante experiencia”.

Danza

Kit Cation: “En cierto sentido, la danza era nuestra forma de comunicación. Bob nos ponía una música y nosotros bailábamos hasta que paraba. Nos proporcionaba una gran energía a través de la danza y después nos sentábamos para canalizarla en algo como mover muy lentamente un brazo”.

British Columbia

Jim Neu: “Bob compró un terreno en British Columbia [Canadá] en 1972 o 1973 donde pasamos un par de meses durante el verano. Su idea era crear un centro internacional de arte pero no había tenido en cuenta los mosquitos que hacían el lugar inhabitable”.

KA MOUNTAIN

Charles Dennis: "Recuerdo que Bob a su regreso de Irán dijo que había encontrado una montaña, y que íbamos a hacer una obra allí. En otoño, después de la gira de *Deafman Glance*, apareció tras un retiro de dos meses en British Columbia con un montón de dibujos y planos y empezamos a trabajar en *KA MOUNTAIN*".

Kihuo Sato: "No quería ir a Irán. Bob me lo pidió muchas veces antes de marcharse, entonces lo encarcelaron y me escribió una carta. Entonces Jerome Robbins se ofreció a enviarme el billete y decidí ir. Cuando llegué Mel Andringa me enseñó la montaña. No se había hecho nada. No vi nada. Sólo una montaña".

Charles Dennis: "Cuando Bob apareció finalmente aquello se enloqueció".

Jim Neu: "Odio recordarlo. Bob había pasado un mes en una terrible cárcel griega y se encontraba en muy mal estado".

Charles Dennis: "Había mucha presión para terminar. Mucha tensión. Sólo me acuerdo de que estaba agotado todo el tiempo".

Jim Neu: "Todos se enfadaron. Daba miedo".

Charles Dennis: "Bob tenía un carácter terrible. Como todos. Me preguntaba: ¿Qué estoy haciendo aquí?".

Sheryl Sutton: "Bob había estado en prisión y había sufrido una tremenda experiencia. Escribió muchas notas y nosotros teníamos que crear a partir de ellas 179 horas de obra. Empezamos a ensayar, hicimos nuevas piezas y rehicimos todo el repertorio. Después llegó un artista y pintó una parte de la montaña, y fabricó cientos de flamencos de papier-maché. Cosas increíbles. Todos quedaron asombrados. Así es Bob Wilson. Posee la capacidad de inspirar a las personas más allá de lo que se pueden imaginar. La gente necesita creer en alguien que está motivado hasta ese extremo".

Byrd Hoffman Foundation

La School of Byrds se disolvió en 1975 tras la presentación *The \$ Value of Man* (*El valor \$ del hombre*) en el Brooklyn Academy of Music. Desde entonces Wilson continuó su carrera teatral sin asociarse a ninguna compañía, contratando a quien necesitaba para cada montaje.

La Byrd Hoffman Foundation es la base de Robert Wilson en Nueva York. Funciona como oficina administrativa y centro de producción. Un reducido equipo se encarga de distintas tareas como la gestión financiera, archivo, videoteca, seguimiento de prensa y publicaciones, actualización de curriculum vitae y

atención de visitantes (en su mayoría, vinculados a Wilson, investigadores o estudiantes).

La dirección y el teléfono de la oficina de Wilson son los de la Byrd Hoffman Foundation, si bien el director reside habitualmente en París. Y la Fundación acoge también la división RW Work, que se ocupa de su obra plástica, por lo general, organizando exposiciones internacionales tanto como la venta de la obra plástica de Wilson y sus adquisiciones para su colección particular.

Byrd Hoffman Foundation²

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Dianne Benson	Lummi Ursula Krenz
Irving Benson, vicepresidente	Sylvia Mazzola
Lois Bianchi, tesorera	Steven J. Parkey, tesorero asistente
Alain Coblenca	Stuart Ray
Lisa Dennison	Katharine Rayner
Asher Edelman, presidente	Laurence Rickels
Christian Eisenbeiss	Stanley Stairs
Philip Glass	Robert M. Wilson
Gabriele Henkel, secretaria asistente	Robert W. Wilson, secretario

EQUIPO

Rober M. Wilson, director artístico
Steven J. Parkey, director ejecutivo
Ronald Vance, administrador
Geoffrey Wexler, archivista

PATROCINADORES

Lily Auchincloss	Donna Karan
Irving y Dianne Benson	Meredith Long
Pierre Bergé	Baroness Philippine de Rothschild
Michael Caddell	Mark Rudkin
Ethel de Croisset	Louisa Stude Sarofim
Cygne Design	The Juliet Lea Hillma Simonds Foundation
Marina Eliades	Annaliese Soros
Comune de Firenze	Stanley Stairs
Betty Freeman	Robert W. Wilson
Agnes Gund	The Woodward Charitable Trust
Christoph Henkel	y patrocinadores anónimos

2.1.2 Watermill Center

El Watermill Center fue fundado en 1992 por el artista/director Robert Wilson y la Byrd Hoffman Foundation como un instituto internacional y multidisciplinar para la creación y el desarrollo de trabajos en teatro, música, cine y artes plásticas. El ambiente de laboratorio y el programa de interinidad ofrecen una

oportunidad a los jóvenes de aprender de reconocidos profesionales en torno al sistema de talleres de Wilson.

El carácter de colaboración propio del trabajo de Wilson le indujo a la formación de Watermill Center. Durante más de veinticinco años, Wilson ha establecido relaciones de trabajo a nivel nacional e internacional con artistas y estudiantes para producir algunos de los trabajos en el ámbito del arte y el *performance* más innovadores y relevantes de nuestro tiempo.

Entre los artistas con los que Robert Wilson ha colaborado se encuentran Laurie Anderson, Trisha Brown, William Burroughs, David Byrne, Gavin Bryars, Lucinda Childs, Francesco Clemente, Christoph Eschenbach, Allen Ginsberg, Philip Glass, Suzushi Hanayagi, Isabelle Huppert, Donna Karan, Hans Peter Kuhn, Meredith Monk, Heiner Müller, Jessye Norman, Lou Reed, Jerome Robbins, Susan Sontag, Paul Thek, Jennifer Tipton, Wolfgang Wiens y Tom Waits.

Esta participación libre e interactiva de un grupo internacional de estudiantes, artistas y profesores hacen del espíritu de Watermill Center algo único entre las comunidades artísticas. Watermill Center está situado en una extensión de seis acres en Water Mill: el pueblo que le da nombre situado en Long Island, muy cerca de Southampton, Nueva York. El centro se encuentra en un antiguo laboratorio industrial de 25000 pies cuadrados que fue construido por la compañía Western Union en 1925.

En el terreno de entrada está prevista la construcción de la sala de ensayos y los archivos. Tras dejar el coche en el aparcamiento, se camina por un camino a través de un jardín. Una empinada cuesta conduce a la puerta principal y la planta baja. La entrada presenta un porche interior-exterior con un techo suspendido, que viene a ser una bisagra de mampostería dividiendo los espacios de trabajo y los espacios de vivienda.

El ala Sur la forman las oficinas de administración y una sala de ensayos sin columnas de dos pisos, con dos pequeños estudios de dos niveles. En la planta inferior se sitúan una amplia zona de trabajo, un cuarto de fotografía y una sala de proyecciones audiovisuales. El ala Norte acoge los dormitorios y cuartos de baño en sus dos plantas. La cocina y el comedor se encuentran en el piso inferior en un largo bajo de cemento, donde una pared de ventanas móviles orientadas hacia el patio dan aire y luz al sótano.

CARTA DE PRESENTACIÓN

Queridos amigos:

Ha sido mi sueño durante años construir un lugar en un ambiente natural donde personas y grupos de disciplinas y culturas diversas puedan reunirse para crear nuevos trabajos en el ámbito de las artes plásticas y escénicas.

El Watermill Center y sus edificios situados en la costa sur de Long Island ofrecen un lugar ideal para realizar este proyecto. Durante los últimos años he trabajado con un equipo internacional de arquitectos y estudiantes de arquitectura para desarrollar un plan de renovación con el fin de rehabilitar el edificio a un precio razonable. Una vez remodelado, el edificio presentará un área de dormitorios para la plantilla y artistas residentes, y un espacio de trabajo para los participantes en el Centro.

Nuestro objetivo es que Watermill Center esté disponible durante todo el año para artistas internacionales. Las colaboraciones entre profesionales y estudiantes se podrán presentar en todo el mundo en beneficio de muchas organizaciones artísticas y culturales.

Su asistencia financiera en esta importante fase del proceso contribuirá a que el Watermill Center consiga su cometido. Cuento con su apoyo.

Atentamente,

Robert Wilson

CONSEJO DE ASESORES

Pierre Bergé	Cesare Mazzonis
Devin Borden	Gérard Mortier
Hiram Butler	Claude Pompidou
Patrice Chéreau	Andrée Putman
Lucinda Childs	Lou Reed
Paula Cooper	Dominique Sanda
Bob Colacello	Richard Serra
Nele Hertling	Susan Sontag
Annie Leibovitz	Giorgio Strehler
Robert Longo	Tadashi Suzuki

PROYECTOS (desde su fundación hasta 1997)³

1992		
cine/vídeo	<i>Death of Molière</i>	INA, Francia
escultura	<i>Memory/Loss</i>	Bienal de Venecia
diseño	Exposición de vídeo	Festival de Otoño, Madrid
1993		
teatro	<i>Hamlet: a monologue</i>	Alley Theater, Houston
teatro	<i>Malady of Death</i>	Théâtre Vidy, Lausanne

teatro	<i>Saints and Singing</i>	Alley Theater, Houston Hebbel Theater, Berlín
teatro	<i>The Meek Girl</i>	Festival de Otoño, París
proyecto musical	<i>Monsters of Grace</i>	Philip Glass
cine/vídeo	<i>Winterreise</i>	Sony Classical Film/Peter Gelb
cine	<i>Hamlet</i>	Richard Rutowsky
diseño	<i>Sculpture park</i>	Bibliothèque Nationale, París
cine	<i>Film portraits</i>	Annie Leibowitz
1994		
teatro	<i>Hamlet: a monologue</i>	Alley Theater, Houston
teatro	<i>Pessoa</i>	Fundación Gulbenkian EXPO de Lisboa
teatro	<i>T.S.E</i>	Festival de Gibellina, Italia
teatro	<i>The Meek Girl</i>	Festival de Otoño, París
teatro	<i>The Time Machine</i>	Thalia Theater, Hamburgo
teatro	<i>R.O.S.E</i>	Guild Hall/R.I.S.D.
ópera	<i>Oedipus rex</i>	Théâtre Châtelet, París
ópera	<i>Bluebeard's Castle/Erwartung</i>	Festival de Salzburgo
teatro	<i>Prometheus</i>	Ministerio de Turismo de Grecia
instalación/ performance	<i>The Old Man and the Wolves</i>	Museo Guggenheim/Lucinda Childs
performance	<i>Skin, Meat, Bones</i>	Universidad de Wesleyan /Alvin Lucier
escultura/ instalación	<i>HG</i>	The Clink, Londres/Art Angel
escultura/ instalación	<i>Instalación</i>	Houston
cine	<i>Snake Eyes</i>	Daniel Ganz
cine	<i>Hamlet</i>	Richard Rutowsky
1995		
teatro	<i>Persephone</i>	Grecia, Canadá, Japón
teatro	<i>Time rocker</i>	Thalia Theater
diseño/ arquitectura	Instalación de interior	Museo de la Diáspora Judía, Tel Aviv
teatro	<i>Orlando</i>	Gran Bretaña
arquitectura	Watermill Center	Equipo internacional de trabajo
teatro	<i>The Lady from the Sea</i>	Francia
ópera	<i>Prometeo</i>	Royal Opera, Bruselas
1996		
teatro	<i>Orlando</i>	Festival de Edinburgo
ópera	<i>Monsters of Grace</i>	IPA/Philip Glass
instalación	Villa Stuck	Museo Villa Stuck, Múnich
ópera	<i>Prometeo</i>	Royal Opera, Bruselas
teatro	<i>DDD III</i>	Festival del Lincoln Center, Festival de Weimar
ópera	<i>Lohengrin</i>	Metropolitan Opera

diseño/ arquitectura	Public Art Project	Pittsburgh Cultural Trust
fotoperiodismo	Watermill Center	Suiza
diseño/ arquitectura	Watermill Center	Equipo internacional de trabajo
instalación	<i>The Old Man and the New World</i>	Museo de la Diáspora Judía, Tel Aviv
teatro	<i>The Lady from the Sea</i>	Italia, Suiza, Francia, Japón
teatro musical	<i>Year 2000 Project</i>	Festival de Salzburgo
1997		
teatro	<i>DDD III</i>	Festival del Lincoln Center, Festival de Weimar
teatro	<i>The Lady from the Sea</i>	Italia, Suiza, Francia, Japón
diseño/ arquitectura	Watermill Center	Equipo internacional de trabajo

PROGRAMA 1997 (25 julio-13 septiembre)

Información facilitada por la Byrd Hoffman Foundation en junio de 1997:

El sexto programa de talleres de verano en Watermill acogerá alrededor de 65 estudiantes y artistas para colaborar en proyectos de diseño y de artes escénicas y visuales. Los internos son seleccionados a través de una red de instituciones culturales y educativas de Europa y Estados Unidos así como de artistas participantes. Los participantes en el programa viven, comen y trabajan juntos en el Centro enfocando sus actividades en uno o más proyectos y desarrollando sus intereses particulares en el ámbito de las artes. La Byrd Hoffman Foundation ha diseñado los siguientes proyectos para el verano de 1997.

Watermill Center Design Project 25 julio-13 septiembre

Diseño y planificación de los edificios y del espacio del Centro realizados por un equipo internacional de arquitectos y estudiantes de arquitectura.

Death Destruction & Detroit III 25 julio-9 agosto

Coproducción del Théâtre Bobigny, Lincoln Center Festival y Festival de Weimar para 1999.

Old man and the wolves 1-23 agosto

Instalación para un lugar específico y trabajo teatral para el Museo Guggenheim basado en una novela de Julia Kristeva con texto de Wolfgang Iser y interpretación de Lucinda Childs.

Danton's Death 1-9 agosto

Producción para el Festival de Salzburgo y el Berliner Ensemble para 1998.

Thalia Theater Projects 3-16 agosto

Concepción y diseño de un nuevo trabajo musical para el año 2000 y un espacio creado por Wolfgang Wiens con los actores Annette Paulmann y Stefan Kurt.

The Lady from the Sea

3 agosto-1 septiembre

Adaptación de la obra de Ibsen por Susan Sontag y Wolfgang Wiens con música de Wayan Sudarsana y Charles Winkler, con Dominique Sanda para Change Performing Arts.

Lindbergh's Oceanflight

3-9 agosto

La primera producción teatral de una obra para la radio escrita por Bertolt Brecht y Kurt Weill en celebración del histórico vuelo en solitario de Lindbergh, producido por el Berliner Ensemble.

Year 2000 Project

3-9 agosto

Nueva producción multimedia con música de David Bowie y Brian Eno para la edición del Festival de Salzburgo del año 2000.

François Chat Project

17 agosto-6 septiembre

Nueva producción teatral para el mimo francés François Chat, producido por Change Performing Arts con estreno previsto para el Festival de Otoño de París en 1997.

Max Magazine

18-23 agosto

Concepción y diseño del número de diciembre de 1998 dedicado a Robert Wilson.

Strindberg: Dream Play

24 agosto-6 septiembre

Nueva producción de la obra de Strindberg *Dream Play* producida por el Stockholm State Theater y el American Repertory Theater.

White Raven

27 agosto-5 septiembre

Nueva ópera de Philip Glass producida por la Comisión de Celebración de los Descubrimientos Portugueses con estreno previsto para 1998 en la Ópera de Lisboa.

Scourage of Hyacinths

31 agosto-12 septiembre

Producción de la ópera de Tania León para la Ópera de Génova en 1999.

Châtelet Project

31 agosto-12 septiembre

Nuevas producciones de las óperas de Gluck *Orfeo* y *Alceste* para la temporada de 1998-99.

Winterreise

3-6 septiembre

Nueva producción con Jessye Norman.

Nightmares

Programa nocturno producido para el canal alemán ZDF.

2.2 TRES PRODUCCIONES DE *DEATH DESTRUCTION & DETROIT*

A continuación aparecen subrayadas las etapas del proceso de creación de las tres versiones de *Death Destruction & Detroit* que se estudian en este apartado con distinta extensión:

Death Destruction & Detroit

1975 investigación
1976 taller
1978 creación
1979 producción

Death Destruction & Detroit II

1984 investigación
1985 taller
1986 creación
1987 producción

Death Destruction & Detroit III

1996 investigación
1997 taller
1998 creación
1999 producción

2.2.1 REFERENTES DEL PROCESO DE CREACIÓN

***Death Destruction & Detroit* 1979** cuarta fase: producción

***DEATH DESTRUCTION & DETROIT* (1979) MUERTE DESTRUCCIÓN Y DETROIT**

A play with music in 2 acts/A love story Una obra con música en 2 actos/

16 scenes by Robert Wilson Una historia de amor en 16 escenas de RW

dirección/diseño Robert Wilson

textos adicionales Maita di Niscemi

traducción al alemán Peter Krumme, Bernd Samland

música Alan Lloyd, con material de Keith Jarrett y Randy Newman

colaborador escénico Manfred Dittrich

iluminación Beverly Emmons, Renato Berta

vestuario Moidele Bickel

sonido Hans Peter Kuhn

reparto Compañía del Schaubühne am Halleschen Ufer, Sabine Andreas, Philippe Chemin, Christine Oesterlein, Otto Sander, Gerd

Wameling, Günter Ehler, et al.

estreno 12 de febrero de 1979, Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín

premios Premio de la Prensa Alemana a la "Mejor obra original"

nota Adaptación para televisión (no producida)

con *storyboards* de Tom Woodruff

TEXTO

Todo comenzó con una princesa italiana. Con estudios en Barnard College y la Sorbona, Maita Niscemi⁴ es una poeta y novelista de la alta sociedad. Ferviente admiradora de Wilson. Gioacchino Lanza (el entonces director de la Ópera de Roma, además de su primo), le dijo que sólo había un genio en Estados Unidos: “Un lunático de Texas”. En 1976 se encontraron en una función del New York City Ballet y durante los próximos diez años se convirtió en una de las colaboradoras más cercanas e influyentes del círculo Wilson.

Di Niscemi —Maita es un nombre que Wilson inventó para ella— fue responsable de la investigación de diversos montajes y actuó como una enorme fuente de alimentación de la imaginería teatral de Wilson. Además, introdujo de forma contundente el texto como referencia superior en sus obras. La primera producción en la que participó fue *Death Destruction & Detroit* (*Muerte Destrucción & Detroit*). En una fiesta en la galería Paula Cooper de Nueva York a final de enero de 1978, Wilson enseñó a Niscemi una fotografía y le preguntó: “¿Sabes quién es?”. (Era Rudolph Hess). Y después volvió a preguntarle: “¿Te gustaría averiguar algo de él?”. Así comenzó el trabajo de investigación de *DDD*. Niscemi presentó un detallado retrato de la vida del lugarteniente de Hitler: desde su joven acercamiento a las teorías geopolíticas que pretendían justificar la necesidad de la expansión alemana y el alzamiento del partido Nacional Socialista hasta su malogrado vuelo a Escocia para obtener la paz en 1941, y sus días de confinamiento en la prisión de Spandau.

La escritora recogió fragmentos de la Enciclopedia Británica, informes psicológicos, distintas versiones sobre la abortada misión de paz, extractos de las memorias de Albert Speers y numerosas fotografías de Hess y sus contemporáneos. “Siempre tiendo a lo visual porque es lo que a Bob le gusta, lo que atrapa su mirada; de otra manera no lo leería”, ha señalado Niscemi. La creciente fascinación de Wilson en torno a aquella fotografía, acompañada por una extensa documentación visual y escrita, se convirtió en el eje de *DDD*. Laurence Shyer lo cuenta así:

En contraste con los míticos protagonistas de las anteriores obras de Wilson [como Edison o Stalin], Rudolf Hess era una figura menor. Sin embargo encajaba en su galería de héroes. Para empezar, aquella imagen de Hess —solo en el patio de la cárcel, con los ojos vacíos— resultaba una inspiración. El misterio y el aislamiento de su vida en la penumbra, sus años de soledad y silencio, su ceguera progresiva, su locura... Hess era un soñador y un viajero, un prisionero de sí mismo que mira a través de los barrotes de su ventana hacia el paisaje de su propia imaginación.

De hecho *Death Destruction & Detroit* se construyó en base a esta idea: Hess está sentado en la cárcel de Spandau mientras su mente, libre de los muros de

piedra y las leyes de los hombres, viaja a través del tiempo y el espacio. De la corte de Luis XV pasando por el interior de un autobús hasta el fondo de un volcán de otro planeta. En el transcurso de las dieciséis escenas de la obra (Hess era el miembro nº16 del partido nazi) el espectador visita el pasado, el presente y el futuro, donde se traslada a una carrera de automóviles, un paisaje de cactus con indios y vaqueros, una tormenta, una azotea neoyorkina, una vista de una playa de palmeras y un agujero negro. Y el anciano de Spandau es la fuerza que agrupa todas estas imágenes disparatadas: la totalidad de lo que constituye la vida secreta de Rudolf Hess. Así transcribe Shyer la interpretación de Di Niscemi.

Lo cierto es que la mayoría de los críticos y espectadores que vieron *DDD* en 1979 desconocían el tema. Hasta que en una entrevista después del estreno el actor Otto Sander reveló su alusivo contenido. De hecho Wilson inventó la escenografía de la obra siete meses antes de la entrada en juego del personaje principal. Algo común en sus cuadros escénicos concebidos como espacios libres y abiertos capaces de absorber cualquier acción. Los temas y los significados no proceden de un concepto determinado o de una idea motivadora sino que tienden a surgir mediante la acumulación gradual de imágenes y detalles. De manera que las 16 escenas de *DDD*, esbozadas en el verano de 1977 —muchas de ellas tomadas de postales que Wilson había recibido—, se convirtieron en el escenario de la desolación y la tristeza de Hess junto a los pasajes de su vida, según el relato de Maita di Niscemi.

Su primera carta aportó muchas ideas e imágenes. Una fotografía del joven Hess en uniforme de la Primera Guerra Mundial y otra con casco y gafas de piloto inspiraron el vestuario. Un retrato de Karl Haushofer —responsable de geopolítica— sirvió de referencia para el grupo de figuras idénticas en las calles de Londres que presenciaban el descenso de un paracaidista. (Acompañada con el texto: “Ven, vamos a tomar el té con mi madre”, las palabras con las que un escocés recibió la caída de Hess en 1941).

Hess celebró el nacimiento de su hijo con una danza dionisiaca y ordenó que se le trajera tierra de las cuatro esquinas del país para simbolizar que el niño nació en tierra alemana. Así en la escena diez Otto Sander realiza el ritual de extender tierra bajo una cuna en un pequeño cuarto iluminado con una bombilla gigante, iniciando después una frenética danza de exultación atávica.

DDD también recoge la anécdota del pato que un año voló hasta Spandau donde puso sus huevos de donde salieron siete patitos a los que Hess le encantaba dar de comer; y cuando crecieron los soltaron en desfile por la puerta principal. Imagen que aparece en el segundo acto. Wilson tiende a agrandar pequeñas anécdotas o detalles de la conducta humana que despiertan su imaginación o se vinculan con su mitología personal. La fotografía de Hess y sus compañeros de cárcel frente a un muro de piedra se tradujo en el prólogo cuando tres hombres

vestidos con abrigos de invierno y capas carcelarias aparecían ante una pared gris caminando con sus bastones de ciego. (En alusión al reglamentado y oscuro mundo de Hess). Muro que aparece en el epílogo dejando evidencia de que las fantasías de libertad y viajes de Hess —cuerpo central de la obra—, se quedarían atrapadas en la realidad de cemento que lo mantendría prisionero.

En *DDD* hay una fuerte presencia textual. A lo largo de toda la obra se desperdigan reflexiones, observaciones y conversaciones con el carcelero de Hess, recogidos en el libro *Prisoner #7: Rudolf Hess* (*Prisionero nº7: Rudolf Hess*) de Eugene K. Bird. En cuanto a las imágenes, el libro visual contempla ocho escenas en la primera parte que encuentran su espejo en ocho escenas en la segunda. De modo que en ocasiones el contenido o la arquitectura del texto refleja esta composición. Por ejemplo, Wilson concentra la mayor densidad del pensamiento de Hess en dos escenas correspondientes: escena 7 (“Una gran roca en el mar”) y escena 15 (“Un bosque de palmeras en el mar”). Contienen declaraciones (“Me estaba obligando a recordar lo que hice”), consejos (“No deberías dormir sobre un colchón blando”), quejas (“La sangre no me circula bien por las piernas”) o conversaciones: el día antes de que Albert Speer saliera de prisión le dijo: “Hay mucho carbón y mañana todo será para mí”. Frases que flotan como pedazos de la memoria o la conciencia de Hess.

En *DDD* también aparecen textos no biográficos que están relacionados con el tema. Uno de ellos era una fábula infantil de Else H. Minarik llamada *Mother Bear's Robin* (*La madre oso del jilguero*). En ella Madre Oso encuentra un pequeño jilguero que cayó de un nido; lo recoge y lo cría como si fuera su hijo hasta que un día echa a volar y se marcha. La historia, que en la obra aparece en las escenas 2 y 10, tiene mucho que ver con Hess. En una carta de 1949 a su esposa, escribió: “Qué cosa tan extraña es la libertad. No volveré a encerrar a un pájaro en una jaula. Ahora entiendo porqué los chinos y los japoneses para mostrar gratitud por la buena fortuna van al mercado, compran pájaros enjaulados y los liberan. Haré lo mismo, también, algún día...”.

En la escena 15 un pequeño pájaro desciende desde un alambre y se posa en el hombro de Hess. La audiencia veía a una figura solitaria en la distancia, a un pájaro disecado como única compañía y oía las palabras: “escucha/oyes a los pájaros”, seguidas de las quejas de Hess acerca de los cuervos: “son ladrones/le arrebatarían el alimento a un pájaro pequeño e indefenso/no les daré nada”. También *DDD* recoge una nota estadística del libro de Albert Speer *Inside the Third Reich* (*Dentro del Tercer Reich*) sobre la producción de metralla: “Un fábrica en Schweinfurt había sido bombardeada y Speer la recuperó y produjo más metralla que nunca. La guerra continuó durante dos años y medio más gracias a que la factoría fue reconstruida”.

Este fragmento se incluyó en la escena del autobús y la del desierto. De manera que, además de la repetitiva frase de la escena 6 —“Eres de Detroit”—, en esos dos momentos se podían percibir referencias a la ciudad que fue capital de la fabricación de automóviles. Quedaría unida así la fábrica de guerra alemana con la industria americana del ensamblaje en línea, donde también se generan sueños de poder y destrucción. Similitud reforzada por el uso de gafas y cascos de aviación para los conductores de los coches de carreras.

En *DDD*, titulada “Una historia de amor en 16 escenas”, el amor es una constante. Wilson compuso textos llenos de protestas de amor, recriminaciones, expresiones de celos, clichés románticos (la mayoría vinculados a una pareja de jóvenes, Brian y Susan, que aparecen de vez en cuando), referencias al matrimonio, la amistad, el rechazo. Temas que fueron absorbidos en la vida de Hess: pasiones juveniles, amor por su hijo, devoción de su mujer, necesidad de contacto humano negada en su soledad... Un texto *Di Niscemi* causó hilaridad entre el público:

A veces sueño que estoy cocinando, y no una simple comida para niños. Platos complicados. Una vez me desperté en mitad de la noche y anoté la receta que estaba haciendo. Era el Pastel del Rey. Todos los ingredientes eran correctos. Mantequilla, huevos, azúcar, levadura, limón, zumo, cáscaras y peladuras, almendras, ron, pasas, maíz, extracto de almendra y sal. Tampoco fallaron las proporciones, excepto la sal. En vez de una cucharadita, puse un kilo de sal. Imagínense el Pastel del Rey con un kilo de sal.

El texto lo decía una anciana que Wilson encontró en una residencia de la tercera edad. (Le dictaban el papel por teléfono en escena). Para Rudolf Nureyev —quien se interesó en un principio por interpretar a Hess— se escribió un texto muy diferente: “Si consideramos el fin de la historia desde el *big bang* hasta el presente como si fuera un año, los dinosaurios aparecieron en el planeta el día de Navidad y fueron exterminados el 28 de diciembre. Y el hombre, quien había inventado la agricultura a las 11:59pm del 31 de diciembre, sólo comenzó a admitir la posible existencia de los dinosaurios una cienava parte de segundo antes de la medianoche del día de fin de año”. La puesta en escena de este fragmento es un ejemplo de la aproximación de Wilson a un texto. Aunque un enorme *Tyrannosaurus rex* de color verde y un *Triceratops* plateado cruzan el escenario varias veces en *DDD*, no aparecen aquí. El texto y su presentación permanecen independientes. Incorporando a Hess, Otto Sander se mantenía en un oscuro y abstracto paisaje desértico, relatando la historia del dinosaurio en una monótona voz mientras dirigía una orquesta imaginaria.

Cuando termina, los reducidos y precisos movimientos de la batuta se convierten en grandilocuentes gestos. Levanta la mano para el *crescendo* y, de repente, se queda congelado. La luces cambian y se transforma en el anciano delante de la

pared de Spandau. Y la batuta en su bastón. Aparecen las chimeneas de Westminster (el tiempo que ha terminado con Hess y con los dinosaurios) y la luz queda reducida a la sola vista del bastón en la oscuridad.

Si bien Wilson había empleado textos en producciones anteriores (Edwin Denby lee fragmentos de la autobiografía de Nijinsky en *Overture*, Stefan Brecht recita a Alfred Jarry, y George Ashley leía a Karl Marx en *Stalin*), *DDD* supone la primera vez en que adquiere una presencia central. Además, se acentúa la importancia del texto literario así como la relación entre lo visual y lo áureo.

ILUMINACIÓN

Wilson comienza a experimentar las posibilidades de la luz en un taller con Alwin Nikolais a principios de los años sesenta. Progresivamente sus producciones resultaban más complicadas y expresivas, hasta que cristalizaron en *DDD*. El jefe técnico de la Schaubühne no lo entendía. Tras muchos nervios y gritos, la representante en Europa de Wilson, Bénédicte Pesle, pidió a Beverly Emmons⁵ que tomara desde Nueva York el primer avión. Llegó a los dos días y en una noche elaboró el plan de trabajo.

Emmons, de la generación de Wilson, había trabajado con destacados artistas de danza y teatro (Joseph Chaikin, Andrei Serban, Martha Graham, Trisha Brown...). Durante doce años colaboró con Wilson en producciones como *Einstein on the Beach*, *Patio...*, *Great Day in the Morning*, *the CIVIL warS* y *Salomé*. *DDD* marcó el comienzo de un profundo entendimiento entre ambos. Wilson no se conformaría con el uso más convencional de la luz de sus montajes anteriores. En el futuro sus extraordinarios requisitos de iluminación serían especificados en sus contratos. El gran presupuesto y equipo técnico de la Schaubühne marcaron la transición hacia nuevos parámetros de producción.

La luz adquiere formas diferentes en los trabajos de Wilson. En ocasiones se trata de una especie de fuerza transformadora que viaja sin ser vista por el aire; mientras otras veces tiene una presencia tangible. Muchos de los elementos escénicos de *Einstein* estaban hechos de luz, de manera que la interposición de objetos y superficies luminosas jugaba un papel tan importante como la coreografía o la música de Philip Glass.

En *Einstein* el espectador se encontraba sumergido en un mundo de globos y relojes luminosos, maletines fluorescentes, misiles y artilugios emisores de luz, eclipses solares, estrellas y luces de naves espaciales. Y, sobre todo, esculturas de luz fluorescentes: estructuras blancas de luz sólida que aparecían a lo largo de la obra de forma diversa. Como una banda vertical que desciende tres veces

en la primera escena o bien como una barra horizontal que asciende y desciende hasta finalmente adoptar una posición vertical.

“Bob es capaz de realizar algo espectacular a partir de una cosa muy simple. La tira de luz de la primera escena sólo era una estrecha caja con un fluorescente cubierta de plexiglás, pero parecía una blanca y cristalina espada”, en palabras de Beverly Emmons. En *Edison* había ventanas luminosas y bombillas incandescentes y en *The Golden Windows* (*Las ventanas doradas*) un cometa atravesaba un ciclorama, y la luna y las estrellas desaparecían del cielo para aparecer después sobre el suelo. En *DDD* también se introdujeron elementos nuevos: varas móviles con llamas (como fósforos), cactus de neón verde y zapatos que desprendían luz. Experimentos que encuentran una variante esencial en lo que Wilson denomina “arquitectura de la luz en el aire”: perfiles de la luz que se manifiestan en el espacio a través de la niebla o el humo. Figuras radiantes que normalmente son triangulares dado que la luz se genera en triángulos”. En *DDD* se construye una pared con 41 puntos de luz sobre el suelo del escenario inspirada en la “Catedral de la luz” que Albert Speer diseña para el Día del Partido Nazi en Nuremberg en 1938.

Otro elemento luminoso que fascina a Wilson es el fuego. Manifestación del poder de la luz en montajes como *Deafman Glance* (*La mirada del sordo*), *The Golden Windows*, *Great Day in the Morning* y *the CIVIL warS*. “No existe el color en el diseño de iluminación de Bob en el sentido en que otros artistas usan el rojo, el verde o el amarillo. Lo que hace es trabajar con los distintos tonos de la luz blanca”, señala Emmons. El color se reserva para la creación de contrastes y efectos dramáticos. Un objeto puede quedar resaltado en azul; un ciclorama cambia de repente al rojo o un personaje se cubre de arcoiris.

En los primeros años setenta las obras de Wilson mostraban colores saturados, quizá por la influencia psicodélica de los tiempos, de la falta de presupuesto, de la precipitación de los montajes y de la intervención de otros artistas o técnicos. Después cambió, como refleja *DDD*. Al igual que Wieland Wagner, Wilson pinta con luz. En los ensayos de iluminación, que pueden durar semanas, se sienta en la oscuridad de la sala frente a su lienzo, dando precisas órdenes para su composición. “Bob es un pintor. A él le interesa lo que ve. [Y como técnico] iluminas la imagen que tiene en su cabeza. No la tuya. No me pregunta mi opinión y no se espera de mí que aporte un concepto: el arte es tarea de Bob”, explica Emmons.

Wilson no es un experto de los entresijos de la realización técnica de sus ideas escénicas. En muchas ocasiones inventa cosas que no se pueden ejecutar. Y es frecuente que sus visiones sobre papel —los dibujos— sean imposibles. En cambio, resulta asombroso comprobar cómo los bocetos de sus diseños encuentran una réplica exacta en la realidad del escenario. Los diseñadores se

deben ajustar a los planteamientos de Wilson. Han de anticipar sus propósitos, ya que tiene por costumbre no decir lo que quiere. Y una parte esencial del proceso de producción es la necesidad de responder urgentemente a requerimientos de última hora. En *DDD* pidió que se situara a un actor inmóvil mientras su sombra se alargaba más y más sobre una pared situada a su espalda. Algo que, por falta de tiempo, no llegó a producirse.

También Wilson pensó incorporar en *DDD* una rama junto a la pared de la prisión. Tras un gran revuelo apareció por casualidad una fotografía de Hess en el patio de la cárcel donde la idea del director hallaba una referencia perfecta. Sin embargo, una vez más, la improvisación sustituyó a una solución más sencilla. “Bob demanda verdadera pureza y verdadera calidad en cada paso del proceso. [...] Lo cual conduce a una cierta compulsión de perfección en sí misma, al margen de su uso teatral. [...] Algo extraordinario y caro. Caro sobre todo por falta de prevención. [...] Para cualquier teatro resulta un reto llevar a cabo una producción suya”, señala Emmons.

Todo ello conduce a sobrepasar los límites de tiempo en los ensayos y a intentar constantemente soluciones imposibles. En *DDD* Wilson quería que un niño con disfraz de dinosaurio llevara un extintor, una batería y una bombilla de manera que al abrir la boca pudiera expulsar fuego. El disfraz medía casi tres metros de alto y había que colgarlo del escenario para que el chico se pudiera introducir en él. “Bob siempre quiere más”, concluye Emmons.

MÚSICA/SONIDO

Hans Peter Kuhn es uno de los compositores y diseñadores de sonido habituales en los trabajos escénicos de Robert Wilson. A mediados de los setenta abandonó la universidad de Berlín y comenzó a trabajar en la Schaubühne donde en tres años se convirtió en jefe de sonido. Tras supervisar producciones paradigmáticas de la época —entre ellas, *As You Like It* (*Como gustéis*) de Shakespeare bajo la dirección de Peter Stein— Kuhn inicia su colaboración con Wilson, la cual llega hasta nuestros días.⁶

Según Kuhn, en Alemania el público se preocupa por los directores y actores pero no existe un interés real por otros aspectos del teatro. Como el sonido. Así halló en *DDD* algo diferente. “Separar la voz del intérprete no resulta tan interesante. Es como una televisión con altavoces laterales: después de un rato terminas escuchando el sonido de las imágenes”, señala Kuhn acerca de *DDD*. De modo que propuso la creación de un espacio sonoro propio, diferente, que se convirtió en el modelo a seguir en otras producciones con Wilson. “Colocamos una línea con diez pequeños altavoces en los laterales y la parte trasera del auditorio. Había nueve fuentes diferentes de sonido: cuatro para la voz y cinco

para sonidos grabados. También había altavoces en el techo, el proscenio y la parte posterior del teatro”, explica Kuhn.

Algo parecido había ideado John Cage veinte años antes repartiendo en una sala músicos y sonidos pregrabados. Lo más novedoso en el diseño de Kuhn es la incorporación de sonidos de escasa presencia y la interacción entre las distintas fuentes. El diseño de *DDD* tenía dos elementos claves. Uno es el sonido real, vivo, en directo, de los actores —amplificados y transmitidos a través de altavoces—. Los micrófonos corporales han sido usados por Wilson desde mediados de los setenta, como corresponde a la importancia que concede a la relajación y la interioridad. De manera que con el tiempo se ha establecido una nueva relación entre el actor y la audiencia tanto como entre el texto y su emisor. Se alteraba así la unidad entre el actor y su voz.

“La voz acompaña al cuerpo desde la distancia sin quedar atrapada en ella”, señaló un crítico francés. Y el escritor Wolfgang Max Faust escribió en un ensayo acerca de *DDD*: “El individuo se convierte en ‘persona’. Es como si el sonido saliera de una máscara del teatro griego. La alienación electrónica, conectada con un discurso enfático y neutral, permite la aparición del individuo como medio, como espacio de discurso y gesticulación. Se crea la impresión de que no es el individuo quien usa el lenguaje, sino que el lenguaje usa al individuo”.

Andrzej Wirth escribe en su reseña de *DDD* en Theater Heute: “El altavoz acompaña al actor, pero nunca coincide exactamente con su voz. El altavoz produce palabras, pero éstas no le pertenecen; pertenecen al espacio... Separados del actor, el lenguaje y el discurso son elementos espaciales, no textuales”. Duplicidad que puede molestar al intérprete ya que debe perder parte de su autoridad natural en favor de un nuevo colaborador, el diseñador de sonido, que de esta forma se instala entre él y la audiencia. Un solo técnico controla y modula los elementos sonoros como si fuera un director de orquesta, haciendo reajustes en cada función según cómo sea el *performance* o incluso el nivel de ruidos del público. “También usamos un ordenador que nos permite separar señales sonoras y enviarlas a diferentes altavoces por todo el teatro”, explica Kuhn. En la versión holandesa de *the CIVIL warS* la diminuta figura de Guillermo el Silencioso estaba sentada en la mano de la mujer más grande del mundo recitando el Edicto de Nantes. Su voz viajaba describiendo un círculo perfecto alrededor del auditorio.

Además de dispersar el sonido, Kuhn interviene en el discurso del actor: puede prolongar sus palabras o complementarlas con una voz —doble— pregrabada. En palabras del crítico Judith Gershman, a través de la grabación “el monólogo se convierte en diálogo consigo mismo, la soledad se torna polifonía”. En la versión alemana de *the CIVIL warS* las voces de dos astronautas suspendidos en el

espacio estaban en una dimensión sonora diferente a la del resto de los personajes en escena. Sus voces parecían reverberar en una “catedral vacía”.

Muchas veces micrófonos invisibles recogen pequeños sonidos. En *The King of Spain* (*El rey de España*) se escuchaban el ruido de una silla y el de cubos de hielo cayendo en un vaso. Si bien la mayor parte de la banda sonora es una vasta mezcla de textos, música y sonidos pregrabados. En ocasiones Kuhn emplea hasta una docena de cintas al mismo tiempo. Aunque *DDD* duraba cinco horas y media, se calcula que se hubieran necesitado 150 horas para escuchar todas las cintas hasta el final.

Wilson cree que todas estas capas diferentes de sonidos y textos reflejan el mecanismo de la mente, a través de la cual pasan simultáneamente y sin orden estímulos e información, así como pensamientos e imágenes mentales. El sonido, así, viene a ser una metáfora de la forma en que pensamos y experimentamos el mundo. Introducirse en él supone entrar en una calma mental donde convergen lo exterior y lo interior. Los ambientes sonoros de Kuhn son a menudo atmosféricos y subliminales, pero también pueden resultar extremos. Algunos críticos interpretan su trabajo como el reflejo del caos de la vida moderna y de la sobrecarga sensorial producida por la tecnología. Por ejemplo, en *DDD* hay una escena en un tejado neoyorkino donde aparecen distintas fuentes sonoras: explosiones, cristales, una máquina de escribir, el disparo de un arma... “Es lo más ruidoso que he hecho nunca para Bob. Muy perturbador”, comenta Kuhn.

La conjunción de imágenes y sonidos de esta escena impresionó a Eugène Ionesco. El precursor del teatro del absurdo escribió que nunca había visto o escuchado una presentación tan vívida del apocalipsis que se aproxima del cual “la mayoría de la humanidad no es aún consciente”. En la escena una joven pareja sentada en sillas modernistas de playa en trajes de baño intercambia frases sin sentido en inglés y alemán. “A su alrededor las ametralladoras, las bombas, los obuses y el estruendo de nuestra muerte les deja insensibles. ¿Cómo es posible seguir viviendo así? Nos encontramos más allá de la ameneza, estamos ya en la realización de la amenaza”, asegura Ionesco.

En *The Golden Windows* Kuhn creó otra pieza paradigmática. Tomó un texto y lo dividió en dos grabaciones: una en voz normal y otra en un susurro con muchas repeticiones. Lo grabó seis veces en un sistema de multipistas y finalmente lo distribuyó en seis altavoces. Un efecto que recuerda la música de John Cage basada en la discontinuidad y la coexistencia de disimilares más que en la armonía, así como en el concepto de Varèse de la aceptación de todo fenómeno audible. Ideas que parecen encajar en el estilo Wilson.

En las construcciones sonoras de Christopher Knowles las palabras eran partidas y redistribuidas para formar una lenguaje abstracto cuasimusical. En la mayoría

de los casos el diseño del sonido de Kuhn evoluciona a partir de los ensayos. Pero nunca es ilustrativo, sino que trata de crear "otro mundo". "Prefiero no entender el texto. Si es en inglés o en otro idioma, sólo escucho los sonidos. Si lo escucho en alemán recibo demasiada información", explica Kuhn.

Aunque Wilson "está más interesado en el sonido que al principio, le preocupa más el aspecto visual de su trabajo: el espacio, la iluminación, el movimiento de los actores...". Prosigue Kuhn: "Es muy cuidadoso sobre estos elementos y sabe exactamente lo que quiere. También le preocupa el sonido pero no es su campo. De modo que puedo desarrollar más mis ideas". Al margen de John Cage como mutuo referente, Kuhn y Wilson no están interesados por principios estéticos ni conceptos ni sus implicaciones. Se preocupan por lo inmediato y lo concreto, los sonidos, las atmósferas, las texturas y la gratificación de realizar el propio trabajo. Es decir, ambos coinciden en su desinterés por la teoría.

***Death Destruction & Detroit II* 1987**

cuarta fase: producción

DEATH DESTRUCTION & DETROIT II (1987)
A play with music in 2 acts and 16 scenes
by Robert Wilson

MUERTE DESTRUCCIÓN Y DETROIT II
Una obra con música en 2 actos y
16 escenas de Robert Wilson

dirección/diseño Robert Wilson

textos Franz Kafka, Heiner Müller, Robert Wilson,
Maita di Niscemi, Cindy Lubar

dramaturgia Klaus Metzger

coreografía Suzushi Hanayagi

iluminación Heinrich Brünke

vestuario Moidele Bickel

sonido Hans Peter Kuhn

reparto Libgart Schwarz, Ernst Stötzner, Paul Burian, Gerd Wameling,
Udo Samel, Gregor Hansen, Tina Engel, Peter Simonischeck,
Branko Samarouski, Elke Petri, Christine Oesterlein, Jezy
Milton, Matthias Matuschka, Lucia Hartpeng, et al.

estreno 27 febrero-5 julio/18 septiembre-30 diciembre
Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín

Death Destruction & Detroit se estrenó en Berlín en 1979. Ocho años después la Schaubühne am Lehniner Platz propuso a Robert Wilson la producción de una nueva versión. Algunos colaboradores participaron en ambas obras como Maita di Niscemi (texto), Modeile Bickel (vestuario) y Hans Peter Kuhn (sonido). En cambio *DDD II* contó con varias incorporaciones importantes: Heiner Müller (textos), Klaus Metzger (dramaturgia), Suzushi Hanayagi (coreografía) y Heinrich Brunke (iluminación). La segunda versión se llamó también *DDD: A play with music in 2 acts and 16 scenes*. Sólo se añadió al título el número "II". Fueron los cambios en el montaje los que transformaron la obra en su totalidad. A continuación se reproducen comentarios de Wilson acerca de *Death*

Destruction & Detroit II y, como introducción, algunas referencias a su primera versión de *DDD*.⁷

Death Destruction & Detroit

Origen

Un día compré una foto en el mercado de las pulgas de Berlín Este. En primer plano había dos hombres con rastrillos en un jardín, frente a un muro. No sabía quiénes eran, pero compré la foto porque me gustó. [...] Estudié la foto por lo menos quinientas veces, y fue el punto de partida de mi primera obra en Alemania: *Death Destruction & Detroit*, en la Schaubühne de Berlín en 1979.

Imagen

Había imágenes tales como Hess convertido en Sigfrido, luchando con un dragón o Hess como director de orquesta armado de batuta... Como prólogo tenía a un anciano con uniforme de preso caminando muy despacio cerca de un muro, seguido de una mujer elegantemente vestida.

Vestuario

Hess se negó siempre a recibir a su familia en la cárcel. Al ser liberados todos los otros prisioneros, quedó solo en Spandau. Una Navidad en que enfermó y pensaba que se moría, permitió a su esposa e hijo visitarle; y cuando ésta estaba a punto de penetrar en el cuarto, el guardia de prisiones le dijo: "Señora Hess, tiene el pelo fatal, ¿no le gustaría peinárselo?", y ella le respondió: "No soy una mujer vanidosa". Por esa razón vestí a la mujer con un traje muy elegante.

Gesto

[Tras comprar la foto en el mercado de las pulgas de Berlín]. Más tarde, alguien me dijo que eran Rudolf Hess (diputado de Hitler) y Albert Speer (arquitecto de Hitler) en la prisión de Spandau. Hess tiene una mano en un bolsillo, signo evidente de que se niega a rastrillar. Los otros rastrillan con impaciencia; Speer se ríe de Hess y Hess parece despreciar a todos.

Contraste

En la obra situé a una pareja joven tomando el sol por la noche en un tejado de Nueva York, mientras la ciudad es bombardeada y arrasada.

Death Destruction & Detroit II

Inspiración

Inicialmente tuve la idea de que la habitación debería ser como una tumba, un laberinto de la muerte. Heiner Müller me había hablado sobre un tipo de tortura mongólica, en la cual un hombre era enterrado hasta el cuello en el desierto, con la piel de un camello cosida muy firmemente a su cabeza rapada. A medida que recibía los rayos solares, la piel comenzaba a secarse y comprimirse, haciendo que el cabello creciese hacia adentro. En cuatro de cada cinco casos, el hombre moría. El quinto perdía la memoria. Y pensé que este trabajo que trataba sobre Kafka de una forma poética, podía tratar también sobre ese quinto hombre y su pérdida de memoria.⁸

Espacio

Diseñé un espacio formal en el proscenio (escenario A); dos largos y estrechos pasillos laterales, perpendiculares al proscenio y que se prolongaban hasta el fondo (escenarios B y C). Opuesto al escenario A había un enorme muro escalonado de nueve metros de altura (escenario D), no muy diferente de los gigantescos escalones de una pirámide o un templo maya. [...]

Había un balcón cerca del muro (escenario E), donde aparecía en el prólogo un emperador chino; así que, de alguna forma, representaba la Gran Muralla china. Dentro del muro creé una habitación (escenario F) y en un momento determinado se veía el interior, donde se encontraba el padre del emperador chino: una figura enorme. [...] Situé otra área de representación en la zona externa del muro del proscenio (escenario G). En la platea, entre el público, (escenario H) había una plataforma en forma de mesa. La mayor parte del tiempo aparecía cubierta con una caja negra semitransparente y, dentro de ella, Kafka o el hombre que había perdido la memoria estaba sentado bajo una bombilla. Siempre pensé que aquí debería haber alguien leyendo un texto sobre la tortura pero Heiner [Müller] nunca llegó a escribirlo.

Movimiento escénico

Dentro del muro tenía una caja de cristal que podía desplazarse desde el suelo hasta el techo (escenario J). Rudolf Hess se encontraba dentro casi todo el tiempo, ya que había construido para él un ascensor de cristal en Spandau. [...]

También había dispuesto un espacio sorpresa sobre el público (escenario I). En un momento dado, el techo se abría y de él descendía un mensajero que quedaba suspendido en el espacio, mientras toneladas de cartas se desparramaban sobre los espectadores.

En el preámbulo aparece Kafka entre el público. Entonces la caja negra desciende mientras en la habitación la caja de cristal se eleva diagonalmente entre la niebla con Hess: "Señoras y señores, bienvenidos a *Muerte Destrucción y Detroit*". [...]

Contábamos con diez espacios y el público estaba sentado en butacas triangulares en el centro. Los actores se hablaban desde escenarios diferentes,

formaban [líneas en el espacio] diagonales, rodeaban al público... Era como un niño jugando con una vieja radio, cambiando de una emisora a otra.

La primera escena iba a toda máquina, *in crescendo*. Era una confusión total. Al final del primer acto los muros de piedra se derrumbaban cerrando completamente el espacio. El público quedaba encerrado en una bóveda de piedra.

Movimiento de actores

Los actores podían trepar al muro de distintas maneras. Había cuerdas anudadas colgando, además de agarraderas de acero que se podían usar para acceder a la siguiente plataforma.

Explosión de DDD

En *Death Destruction & Detroit II* se emplearon elementos de metal y raíles como soporte, que daban la oportunidad al espectador de cambiar de posición. El espacio escénico presentaba el aspecto de una fortaleza inca, y disponía de pequeños salientes por donde los actores podían caminar y escalar. Un ascensor con paredes de cristal iba del suelo al techo.

En el texto se incluyen fragmentos de obras, cartas y diarios de Kafka. Entre los personajes aparecían un emperador chino, un asesino, un mensajero, un ejecutivo, una mujer de rojo, un rabino, un golem, una rata blanca gigante, un hombre con traje, una pantera, un guardia de tráfico, un oso, un dragón en un atasco y gente durmiendo en camas.

En *DDD II* se transmitía un tormentoso momento de la mente o de la memoria, respondiéndose a sí misma en el olvido. En cualquier caso, como apunta Patrice Pavis, “buscar un sistema de correspondencia de término a término entre el guión —es decir, el texto dramático— y la escena, es un contrasentido estético. La apuesta en escena correcta no es necesariamente la que expresa el texto y solamente el texto. Semejante consideración es idealista y excesivamente normativa y desconoce el trabajo interpretativo del director”.⁹

Según la reflexión del profesor Johannes Birringer, en *DDD II* las negaciones de los ritos y los rasgos propios de la memoria a través de la exhibición al borde del colapso de un mito cultural fue reemplazado de forma eficaz por elementos arquitectónicos posmodernos como espectáculo puramente técnico, cuyas ubicuas imágenes circulaban en torno a la audiencia en los cuatro lados (y desde arriba), e imponían un aura de una nueva cultura panvisual de simultaneidad, la cual eliminaba la memoria y la historia.¹⁰

Para Heiner Müller *DDD II* es una creación que, más que cualquiera de las obras anteriores de Wilson, consiste en su propia explosión. “La explosión ha progresado ya demasiado, el grado de su aceleración es muy elevado”,¹¹ escribía Müller para justificar la complejidad de escribir un texto para esta producción. En palabras de Müller:

La audiencia ideal de *DDD II* sería un solo espectador, a sus anchas entre los cuatro campos de los muertos en el centro del espacio escénico, crucificado por la geometría como en el dibujo de Leonardo basado en el texto de Vitruvius acerca del ‘homo circularis’ y ‘homo quadratus’. [...] Esta única persona del público debería tener uno solo ojo ajustado a un pilar que le saldría del ombligo, circular y católico, o [estaría] girando a gran velocidad como el ojo de un reptil cuyo nombre he olvidado.

En palabras del creador multimedia de vanguardia Jon Jesurun, “un ojo es mejor que dos; un ojo quiere ver una cosa y el otro ojo quiere ver otra”.¹² Y concluye Müller con aseveraciones de esta índole: “La literatura es la experiencia congelada. [...] Los muertos están escribiendo con nosotros en el papel del futuro en el que las llamas ya están apareciendo por todas partes”. Así *Death Destruction & Detroit II* prolongaba sus llamas, doce años después, hasta una tercera versión del apocalipsis que Wilson comparte con Müller.

2.2.2 CLAVES DEL PROCESO DE CREACIÓN

Death Destruction & Detroit III 1999

THE DAYS BEFORE

Death Destruction & Detroit III (1999)

LOS DÍAS DE ANTES

Muerte Destrucción & Detroit III
de Robert Wilson

dirección/diseño Robert Wilson

texto Humberto Eco, *La isla del día de antes*

música Ryuichi Sakamoto

dramaturgia Susie Lim, Anna Leygel

iluminación Robert Wilson, AJ Weisbard

escenografía Robert Wilson, Peter Botazzi

vestuario Jaques Reynaud

vídeo Christopher Kondek, Pedro Valiente

sonido Peter Cerone

director técnico Reinhardt Bichsel

asistente de vestuario Regina Gappmayr

reparto Fiona Shaw, Jeremy Geidt, Tony Randall e Isabella Rossellini,
12 actores-bailarines

producción Lincoln Center Summer Festival, Nueva York
MC93 Théâtre de Bobigny, París
Change Performing Arts, Milán
International Theater Festival, Istambul

***Death Destruction & Detroit III* 1996 primera fase: investigación**

En ocasiones encargan a Robert Wilson proyectos con una fecha de producción o estreno muy cercana. En el centro de 92nd Street Y de Nueva York a principios del 98, alguien contó en la recepción que siguió a la conversación entre Wilson y el crítico Mel Gussow que le habían propuesto un proyecto para el mes de noviembre. El acuerdo final se hizo para tres años después.

Es el procedimiento típico en un montaje de Wilson. *Death Destruction & Detroit* comenzó en 1996 para ser presentado en 1999. Durante el verano del 96 se inició el proceso en Watermill Center bajo la referencia de *DDD III/Research*. Mientras Wilson trabajaba en una docena de proyectos en un periodo de dos meses, un equipo de investigadores inició los trabajos de documentación. Los asignados para la tarea fueron Susie Lim y Felix Schnieder-Henninger, ambos asistentes de dramaturgia. Encontraron sus mayores fuentes de información en la New York Public Library. Objetivo: hallar imágenes —fotografías, dibujos, pinturas...— relacionadas con la muerte y la destrucción, el apocalipsis y los nefastos augurios que deparaban al fin del segundo milenio.

El resultado del trabajo fue un *Research Book* (Libro de investigación) de alrededor de cien páginas. Se conservaron después copias en color y en blanco y negro de imágenes reducidas a tamaño folio: una casa abandonada, un soldado en el campo de batalla, un entierro en un pueblo mediterráneo, un grabado de Goya..., y muchas pinturas bíblicas. Tras el taller de 1996 sólo quedó una reducida selección de veintitrés hojas, según se muestra en el *Workshop Book* (Libro del taller).

***Death Destruction & Detroit III* 1997 segunda fase: taller**

El antropólogo Victor Turner fue invitado a participar en un taller cuyo fin consistía en dilucidar las conexiones entre los ritos y el teatro. El director del taller era Richard Schechner y el lugar The Performing Garage del SoHo neoyorkino, a principios de los años setenta.¹³ Los estudios de Turner resultan una referencia básica con respecto al pensamiento antropológico aplicado a las artes escénicas contemporáneas: punto de partida teórico de la presente reseña del taller de *Death Destruction & Detroit III (DDD III)*. A la perspectiva antropológica se ha añadido una constante alusión a los elementos de la construcción dramática.

En el relato del taller de 1997 de *DDD III* destaca la descripción como aproximación al objeto de estudio tanto como opción de estilo. La investigación

y la documentación funcionan como complementos de un estudio exhaustivo en el programa y sintético en sus implicaciones estéticas. Los comentarios se incluyen para no obviar aspectos vinculados a la obra o la personalidad de Robert Wilson. Y la saturación informativa se pretende agilizar con una estructura textual fragmentada. El siguiente cuadro podría servir como guía:

Estructura según días y escenas:

DÍAS	División por días con fecha y orden numérico (14 días de taller)
ESCENAS	División por escenas ensayadas al día (12 escenas en <i>DDD III</i>)

Presentación gráfica en forma de cuadros:

IDEAS	Planteamientos estéticos de Wilson
PRODUCCIÓN	Inventario de elementos escénicos
ACTUACIÓN	Dibujos de movimientos/desplazamientos en <i>DDD III</i>

Contenido según el método de análisis:

PARTICIPANTE	Reseña de características de la obra de RW
EN EL TALLER	a través de un participante en el taller
WILSON EN	Reseña de características de la obra de RW
EL TALLER	a través de su trabajo en el taller

La segunda fase de *Death Destruction & Detroit III* se desarrolla en Watermill Center y consiste en un taller. Su principal objetivo era construir el esqueleto escénico de la obra. Se trataba de desarrollar las escenas con actores. El material de partida provenía de la investigación que se realiza en la primera fase en 1996. Además había que tener en cuenta la existencia de dos precedentes: *DDD I* y *DDD II*. Sin embargo el taller de 1997 no sólo sería una añadidura ni siquiera un desarrollo lógico de las etapas anteriores. Los colaboradores, sin duda, las tuvieron en cuenta y se encargaron de un trabajo de recopilación necesario para, por ejemplo, presentar una memoria final. Pero Robert Wilson no. Para él carece de interés la historia de una idea ni por la genealogía documental de una obra ni por el nacimiento razonado de una imagen. Si se puede establecer una conclusión a partir de una tesis y una antítesis que han sido establecidas de antemano significa para Wilson que el conjunto pierde todo interés. Durante el taller dijo en alguna ocasión:

No quiero que se graben los ensayos en su totalidad. Sólo sirve para la documentación. Y es algo que no me interesa en absoluto. Hay que registrar lo que hago porque tengo un problema: se me olvida. No sé lo que he hecho en el pasado.

TIEMPO

DDD III debía tener una duración total de tres horas y media. Ni más ni menos. La acotación temporal de las obras es esencial para Wilson, y está en el origen de

su concepción. Sus montajes no tienen una duración convencional —entre 1:30 y 2 horas—. *KA MOUNTAIN AND GUARD* duró varios días y *Einstein on the Beach* se alarga hasta 5 horas. Y, lo que resulta más interesante a la hora de analizar el proceso de creación de la obra, los contenidos están sometidos a una distribución previa del tiempo. Las escenas no se comprimen o alargan por capricho, un diálogo no se eterniza, una acción no fluye libre en el tiempo a partir de la improvisación de los actores. En cambio, lo mismo se podría decir de trabajos de otros directores en los que se supone que existe una mayor libertad creativa interna, ya que todos se suelen ajustar a un tiempo concreto, es decir, predeterminado. De hecho el método Wilson tiene mucho más de orgánico, de casual o de intuitivo de lo que parece a simple vista, a pesar de la precisión matemática de su estructuración. “El teatro es una composición arquitectónica de tiempo y espacio y da igual si aparece o no un actor. Una luz se mueve; un elemento de escenografía se mueve, y eso es tiempo: construcción en tiempo y espacio. Yo creo en la arquitectura, la construcción de algo, ya se trate de una obra de Mozart, de Wagner o de Shakespeare”, comentaba Wilson en conversación con Ariel Goldenberg.¹⁴

ESTRUCTURA¹⁵

La estructura es lo primero que surge en el proceso de creación de una obra de Wilson. O bien imágenes concretas de espacios escénicos. De modo que ambos elementos —estructura y espacio— están interrelacionados en su forma a través de la composición gráfica y en su contenido a través de asociaciones conceptuales. Acerca de *A Letter for Queen Victoria* Wilson escribió: “Estaba pensando en el número cuatro: cuatro actos, cuarteto de cuerda y cuatro personajes. No consideré los personajes como personas diferentes. Sonaban como cuatro personas diferentes al tiempo que lo hacían como una unidad”.¹⁶ *DDD III* se dividió en 12 partes. El contenido era totalmente incierto pero la estructura de *DDD III* en distintas secciones constituía una de las bases fijas. (Una de las pocas premisas existentes). También se habían fijado conexiones entre las partes. Si bien el tiempo de cada una se fija después, tras los ensayos, así como los títulos. Las doce partes, en correspondencia con las escenas, son las siguientes:

2 grupos de 6 escenas interrelacionadas

1	<i>Judgement Day</i>	Día del juicio	27
2	<i>Rooster</i>	Gallo	12:15
3	<i>Maelstrom</i>	Maelstrom	7:30
4	<i>Death of a Lady</i>	Muerte de una señora	13
5	<i>Execution</i>	Ejecución	10:13
6	<i>Pandora's Box</i>	Caja de Pandora	13
7	<i>The Flood</i>	La inundación	9:10
8	<i>Family Day</i>	Día en familia	12:10

9	<i>Chess</i>	Ajedrez	8:45
10	<i>Fallen Angel</i>	Angel caído	7
11	<i>The Owl</i>	El búho	7:50
12	<i>Titanic</i>	Titanic	8:20

PARTICIPANTES

Se contó con un grupo de internos dentro del programa de verano de Watermill Center 97, personas de distintos países —desde Finlandia a Brasil y desde Italia a Japón— con predominio de alemanes, franceses y norteamericanos. Las edades estaban comprendidas entre los diecisiete y los treinta años. El menor del grupo, el estadounidense Carlos Soto, de diecisiete, escribió una carta personal y envió una muestra de su trabajo de diseño escenográfico: una réplica perfecta del “estilo Wilson”. Susie, americano-japonesa de diecinueve años, participó en la investigación de *DDD III* realizada en el verano de 1996. Ella también escribió a Wilson y le mostró uno de sus escritos. Entre los mayores se encontraban Antonio Araújo, brasileño de treinta años, profesor y director cuya compañía se encontraba de gira en Dinamarca. Y Juan Carlos Giraldo, de veintinueve, actor de uno de los grupos más conocidos de Colombia (Corporación Teatro Estudio). Ambos contaban con becas del Kennedy Center de Washington —de unos 7000 dólares— para asistir al taller. La mayoría de los participantes había obtenido subvenciones para acudir a Watermill. Por parte de la Byrd Hoffman Foundation la compensación económica que recibieron por su trabajo osciló a partir de 150 y 300 dólares por semana. Formaban el grupo actores, bailarines, directores, asistentes de dirección, dramaturgos, escenógrafos, diseñadores de vestuario... Todos ellos habían aportado su curriculum o alguna prueba de su trabajo para participar en el taller. Si bien la mayoría participaron en *DDD III* como actores al margen de sus estudios o de su ocupación específica.

Junto con colaborar en trabajos de construcción en el edificio, ésta fue la principal razón por la que muchas veces había un gran descontento entre los asistentes. Debido a que no tenían la oportunidad de desarrollar sus habilidades concretas, compartir sus experiencias creativas, aplicar sus conocimientos al proceso de trabajo..., un buen número de participantes se sentía desilusionado. Lo más positivo para la mayoría era participar en un proyecto artístico multicultural, multilingüe y multidisciplinar. También, tener la ventaja de conocer a Robert Wilson: su personalidad, el método de trabajo con los actores, el proceso de producción de un montaje, la manera en que se relaciona con sus colaboradores... Algunos componentes del grupo no habían visto jamás ninguna obra de Wilson y ni siquiera conocían bien quién era. Otros habían recorrido medio mundo saltando un sinfín de obstáculos para estar cerca de su ídolo. Todos sufrieron las consecuencias de la construcción del edificio durante muchas horas al día durante muchos días. Todos conocieron la actitud de gran “vaca

sagrada" del señor Wilson. Y todos tuvieron la oportunidad de ver a uno de los genios del arte del siglo XX en ese momento mágico que se conoce como creación. A continuación aparece la lista de participantes:

ALEMANIA. Daniel von Behr, Moidele Bickel, Heinrich Brunke, Andreas Fuchs, Barbara Gries, Judith Haase, Setefan Hageneier, Stefan Kurt, Elisabeth Lesche, Annette Paulmann, Ann Christin Rommen, Felix Schnieder-Henninger, Urs Schonebaum, Oriana Schrage, Eckart Stein, Holger Teschke, Jorn Weisbrodt, Kaspar Wiens, Wolfgang Wiens

AUSTRIA. Holm Keller BRASIL. Antonio Araújo CANADÁ. Peter Cerone COLOMBIA. Juan Carlos Giraldo, Eduardo Salazar ECUADOR. Sandra Villegas ESPAÑA. Enric Ruiz-Geli, Pedro Valiente ESTADOS UNIDOS. Ivan Berry, Curt Ryan Bolar, Sarah Lively Clarke, Carlos Da Cruz, Leslie Elkins, Stuart Foster, Philip Glass, Richard Glukman, Linda Jackson, Christiane Leveque, Scott Lehrer, Tania León, Susiee Lim, Brian Nishii, Scott Poitras, Jamie Schlagbaum, Rick Shunway, Susan Sontag, Carlos Soto, Marco Steinberg, Gordana Svilar, Ken Travis, Darla Villani, AJ Weissbard, Robert Wilson, Charles Winkler FINLANDIA. Jukka Keskitalo GRECIA. Marianna Kavallieratos FRANCIA. Xavier Anthonioz, Francois Chat, Dion Doulis, Stephanie Engeln, Giuseppe Frigeni, Guillaume Gasnier, Pierre Jorge González, Ellen Hammer, Rossen Ivanov, Christiane Leveque, Christophe Martin, Kamel Melliti, Armel Reau, Jacques Reynaud, Dominique Sanda, Salvatore Stara HUNGRÍA. Anna Lengyel, Catherine Szant TURQUÍA. Koken Ergun ITALIA. Peter Bottazzi, Francesca Covatta SUECIA. Mans Lagerlof REINO UNIDO. Jennie Plimmer, Tassy Thompson, Rupert Wagg SUIZA. Reinhard Bichsel, Adrian Jolles, Christian Wasserman, Thomas Wollenberger

Primer día/lunes, 28 de julio

Son las nueve de la noche en la estación de tren de Southampton, en Long Island, Nueva York. Stefan Kurt, asistente de producción en Watermill, esperaba. Le acompaño a comprar la cena: pizza. Entonces era ya evidente la presión de trabajo en Watermill. A la llegada todos están al comienzo de la cena. Kurt me presentó a Wilson. (Desde entonces: Bob). Me saluda con la mano y una sonrisa amable. Entonces advierte a Enrique de la presencia de un compatriota.

Bob organiza los platos y los cubiertos con enorme meticulosidad. Se disculpa porque la cena no era adecuada. Y se queja en voz bien alta de la mala organización de las comidas. El interior del edificio deja ver detalles de exquisita decoración, de un escrupuloso orden y de un estilo muy particular en el diseño. Reconocible. El exterior parecía lo que era: un edificio en construcción con una vieja fachada de factoría junto a un ala moderna recién terminada.

Segundo día/martes, 29 de julio

Después de construir una puerta, junto al actor Juan Carlos Giraldo, fue destruida: como tantas otras cosas en el proceso interminable de cambios y recambios del Centro. Se construyó una pared, se derribó una casita, se hicieron dos mesas, se amplió el jardín, se trasplantaron árboles, se limpió, se fregó, se organizó y se reorganizó.

Todos los participantes en los talleres colaboran en las tareas de construcción del edificio en Watermill Center. Y el trabajo se lleva a cabo con el mayor orden

posible. Una vez un grupo se encontraba trasladando puertas viejas de una casucha que iba a ser demolida por la grúa. Los desechos se iban dejando sobre una pared. Wilson, supervisando el trabajo en el jardín, se acercó:

“Colocad las puertas en orden: por tamaño y color”.

Además de la estructura y el diseño, las medidas son importantes. Y, sobre todo, la perfección es una máxima en Watermill. Bien se trate de tener en cuenta los detalles o de realizar una labor con precisión. Además, a Wilson no se le escapa nada. En una ocasión recriminó a alguien en la cocina:

“Hay que limpiar la parte superior de los ventiladores del techo”.

Después de la cena y un par de copas de vino tinto, Bob llama la atención de todos tocando con una cucharilla en una botella. Silencio.

“Gracias por el trabajo que habéis hecho hoy. Mañana me gustaría hablar sobre la utilización de los espacios del edificio y deberíamos comenzar con *DDD III*. Quisiera que me presentáseis una sinopsis¹⁷ cada día para trabajar. Todos estais invitados a la cena que Richard va a dar para presentar la gala benéfica. Esta comunidad es lo que es pero tenemos que llevarnos bien con ella. En Europa el gobierno subsidia el arte pero aquí es diferente. Para realizar ésto [Watermill] no he recibido un sólo dólar del gobierno (...) En la gala tendremos a Lou Reed y Laurie Anderson. También Jessy Norman va a venir. Y ayer compraron entradas..., ¿quiénes son esos actores famosos? Los de Hollywood... No sé... Como no veo películas... Tom Hanks... Eso. Y esposa. El año pasado estuvo Demi Moore y salimos en todas partes (...) Armani tiene una idea..., pero es muy cara. Quiere crear un gran *living* al aire libre... El próximo año pediré a Jessy que cante... Watermill no está aún preparado”.

El pequeño discurso fue así de entrecortado e inconexo. Wilson había mantenido la mirada perdida, al frente. Su tono de voz, muy bajo, tenía una expresión seria. Estaba concentrado. Con el tenedor jugaba con unas migas de pan que quedaron sobre la mesa. Se paró durante unos segundos.

“Eso es todo. Gracias”.

En la semipenumbra de la cena, a la luz de las velas y el calor del vino, Wilson suelta los nombres de Armani, Norman, Reed o Anderson como si fueran vecinos del barrio que van a colaborar con la compañía del colegio que acaba de fundar. Alguien comentó después que cada año actúa así, sobre todo al principio, porque no conoce a nadie. Después toma más confianza. Aunque no mucho. La comunicación con Wilson es complicada. Enrique Ruiz, arquitecto de Barcelona, informa:

“Tiene nostalgia. Dice que no le importa el teatro, que quiere cuidar sus plantas. El alcalde de Hamburgo le ofrece cada vez que va un edificio [para que dirija un

teatro permanente], pero él quiere estar en Nueva York, en su casa. Ahora le interesan más que nunca cosas como el arte primitivo. Y cuidar cada detalle de la construcción del edificio”.

Tercer día/miércoles, 30 de julio

Comienza el taller de *Death Destruction & Detroit III* en la sala de ensayos. Cerca de veinte participantes esperan en un enorme cuarto rectangular de paredes altas. Se encuentran sentados en sillas dispares en tamaño, color, estilo y periodo histórico detrás de tres largas mesas de madera. Sobre una de ellas habían sido colocados unos folios en blanco y seis o siete lapiceros amarillos en perfecta alineación.

Wilson se sienta en la mesa central y comienza a dibujar el plano del edificio sobre cuatro hojas. Hace hincapié en el jardín y un pasillo que conduce al bosque tras el cual se podrá ver la puesta del sol. Después pasa al centro de la sala para hablar acerca del edificio sobre una maqueta. Hubo algunas preguntas sobre materiales de construcción y usos de los distintos espacios.

“No habrá escuela —comenta Wilson—. Está bien para otros pero a mí no me interesa. Tampoco quiero formar una compañía”.

Terminada la presentación de Watermill Center una asistente de dramaturgia, Susie Lim, anota los nombres de todos los participantes. Wilson toma la lista y pregunta cuál era el área de interés de cada uno en el taller: dirección, interpretación, diseño de escenografía, etcétera.

Susie y Felix Schnieder-Henninger explican lo que se había hecho en el taller del verano de 1996. Al concluir su breve intervención, en la que indicaron que se había iniciado el trabajo sobre *DDD III* con una investigación sobre imágenes que ilustraran el fin del milenio, Wilson preguntó a Felix: “¿Qué crees que debemos hacer ahora? ¿Me puedo marchar ya?”.

“Esto es muy aburrido para mí —continúa Wilson—. Me siento como si estuviera en la consulta del dentista o en el colegio”.

Después cuenta que inicia cada montaje pensando en la estructura, dice que *DDD III* estará en Nueva York, París, Weimar y Pittsburgh, y pide a Susie que explique por qué aparece un gallo en el proyecto: una ocurrencia de Richard Lando, quien colaboró en las investigaciones del año anterior. Alguien pregunta qué tiene que ver Detroit en la secuencia de “muerte” y “destrucción” del título.

“No lo sé. Me gusta cómo suena. Pensé que era divertido: es como el título de una mala obra de bachillerato”, responde Wilson.

Entonces menciona que en *DDD* fue esencial la idea de “un hombre que rehúsa la muerte rehúsa también la vida”. Sobre *DDD II* señaló que giraba en torno a las figuras de Kafka y Hess y los viajes en el espacio, que contiene una escena importante donde aparecen una mamá pato y sus siete patitos, y que dos personas fregando platos funcionan como *leitmotiv*. En algún momento dijo que su cantante favorita es Montserrat Caballé “por la pureza, el color y la simplicidad de su voz”. Y pensó que debería hacer algo dentro del audiovisual: “No he trabajado mucho en cine”. Entonces habla del edificio:

“La rodilla conecta una parte larga con otra parte larga, pero es redonda. Como el capullo de una flor que se abre”.

El grupo sigue después a Wilson hasta el centro de la sala. Comenzó a hablar y dijo que no le interesaba el trabajo de directores como Peter Sellars, para el que todo se basa en la acción. También envistió contra el teatro de Estados Unidos y sentenció que lo que se hace en Broadway es una porquería.

“¿Qué te gusta?”, pregunta alguien.

“Muy pocas cosas. [Pausa] Una obra nô”, responde. “La puedo ver una y otra vez sin cansarme: simplemente admirando cómo camina un actor, cómo levanta un brazo o cómo se mueve”.

Entonces alaba a Merce Cunningham, un artista del que “sólo puede surgir algo puro y bueno”, y muestra su interés por Jerome Robbins en quien encuentra un clasicismo que permite una gran libertad de movimiento.

“¿Y Pina Baush?”.

“*It's okay*. Ella sí tiene un lado oscuro...”.

Al hablar de Martha Graham se detiene en su rostro, en su mente abierta: “Algo que incluso sus bailarines no tienen”, sentencia Wilson. Entonces pide a los actores que comiencen a caminar.

“Es muy importante caminar. En un escenario no se camina como en la calle. El noventa por ciento de los actores son malos: no son inteligentes y no tienen una mente abierta. No saben caminar”.

Y enlaza con el tiempo y el espacio.

“El tiempo es vertical: va desde el centro de la Tierra hasta el Universo, el infinito. En cambio el espacio es horizontal. Por ello el actor debe estar abierto en el espacio: su mente debe estar abierta horizontalmente”.

Los actores siguen caminando. En pocos minutos se habían arrojado nombres que seguramente contenían algún significado para los participantes en el taller. Al menos habría referencias, estereotipos o incluso mitos sobre los que acababa de pasar un huracán. En segundo lugar, se encontraba la alusión al teatro nō japonés, que —al margen del conociminetto que se tuviera acerca de él— introdujo de forma instantánea un elemento de espiritualidad, de profundidad en el trabajo corporal que se estaba iniciando. Por último, aquella insistencia en la importancia de algo tan simple como caminar podría parecer desconcertante.

Caminar. Cambiar de dirección. Correr hacia adelante. Luego, en círculos. Tirarse al suelo. Mover los brazos. Luego las manos.

“En quince segundos puedo saber si un actor es bueno o no por la forma en que mueve sus manos”, dijo Wilson.

En ese momento señala que es esencial el espacio que existe detrás de la cabeza: detrás de la nuca. Insiste en la necesidad de ser conscientes de la existencia de ese espacio y, sobre todo, de sentirlo. El grupo corre por toda la sala de ensayos. Primero solos, después en parejas, de la mano. Hay que tirarse al suelo y levantarse en periodos de dos minutos. Muy lentamente. Después, los brazos deben levantarse durante dos minutos. Pausa. Bajar los brazos durante dos minutos. Lentamente.

“Una vez pregunté a un actor japonés qué pensaba cuando estaba actuando. Y me respondió que sentía que tenía ojos delante, en su cara, y detrás, en su nuca. Y que cuando se movía hacia adelante o hacia detrás siempre lo tenía presente”.

Así que ahora había que sentir que se tenían los ojos en la nuca y ver, primero: Long Island, luego: Nueva York, luego: Chicago, luego: Hong Kong, luego: Marte, luego: el infinito.

“Escuchad vuestros sonidos interiores. El silencio no existe. [Pausa] No existe la inmovilidad: siempre hay movimiento”.

Un actor contemporáneo occidental interrumpe la continuidad del movimiento y del sonido, según Wilson:

“Comienza. Se para. Comienza. Se para. Comienza. Se para... En cambio un actor japonés, incluso cuando está parado, mantiene el movimiento”.

Entonces todos permanecen quietos para sentir que se mantiene el movimiento. Y en silencio se comprueba que no hay silencio. Llegan los ejercicios vocales.

“*Hello* [breve]. Va al mundo en dirección recta. *Hello* [largo]. Da una vuelta alrededor del mundo”.

Wilson comienza y los demás repiten.

"Hello, Hello, Hi, Tacata, Tacata, Tacata, Texas".

Wilson recita *Hamlet*. Al principio, dos o tres palabras, después, frases. Al final, algún párrafo. Y, en cualquier momento, vuelve a los monosílabos y las frases. Advirte que se han de masticar las palabras, pero no explica nada más. El grupo se sienta. Entonces Wilson pide a Susie que explique cómo había sido *DDD II*, a Felix que cronometre cada movimiento y a Jorn Weisbrodt (asistente de dirección) que comience a esbozar el libro visual.¹⁸

ESCENA 1 Juicio final

Sinopsis:

Se abre un libro.
Hay un trono blanco.
Dios se sienta en el trono.
Se dispone a juzgar a un hombre.
Algunos son arrojados inmediatamente al mar.
Un arcángel pesa las almas.
Las buenas almas van a la izquierda.
Las malas almas van a la derecha.
El Jerusalem celestial aparece desde las alturas.
Las almas buenas se dirigen a Jerusalem.
Las malas son expulsadas al infierno.

Wilson busca un libro. Le pega dos páginas en blanco. Lo abre. Realiza una acción. Después pide a una actriz que la repita. Sarah Lively Clark lo hace.

"Es el problema con los actores —acusa—. Los actores no ven. Piensan pero no ven. Esto les ocurre al noventa por ciento de los actores. Y es el gran problema de la enseñanza".

El director repitió la acción. Otra actriz (Tassy Thompson) lo intenta, pero tampoco consigue imitar la acción. Dos participantes en el taller la corrigen y tratan de servir de memoria. Al fin Wilson se resigna.

Se extiende una sensación de extrañeza, incomodidad, inutilidad. Es imposible repetir los movimientos. Hay que memorizar en milésimas de segundo acciones únicas. Y las reacciones de Wilson no eran muy amistosas. En este primer día el grupo parecía contento por el comienzo de los ensayos: el proyecto se ponía en marcha. Entonces se creó una situación en la que los comentarios del director, los ejercicios iniciales y el método de trabajo causaron un gran impacto.

Lo que se escuchó en este ensayo no resultaba nuevo ni original ni innovador. Al tratarse de alguien como Robert Wilson se podrían esperar teorías o métodos

diferentes: experimentales, vanguardistas o, quizá, extraterrestres. De hecho, había una tremenda expectación. Daba la impresión de que se iba a presenciar la resolución de un misterio, la revelación de una fórmula secreta. Los comentarios acerca de otros creadores, lógicamente, eran wilsonianos, únicos. Pero el desarrollo de aquellos ejercicios iniciales y su correspondiente explicación (breve) resultaban familiares, comunes. No obstante, el grupo consiguió realizar de una forma uniforme y ágil las acciones requeridas.

En el momento de sentir cómo de las puntas de los dedos salían rayos láser hasta el infinito, así lo creyeron muchos. Tocaron con sus manos el más allá. Caminaron como nunca. Pronunciaron palabras sin sentido con sentido. No cabía duda de que todos tenían ojos en la nuca. Y el viaje hasta los confines del cosmos resultó fantástico. Estaban cargados de energía, como cuando se toca una pieza metálica o se da la mano a otra persona y da calambre. Una energía, ¿estática? Aparte de una pequeña carrera y unos cuantos gritos, todo fue muy reposado. Tranquilo. Lento. Muy lento. ¿Qué clase de energía era aquella? ¿Y cómo llegó a crearse de una forma tan simple? Una parte importante del alma teatral de Wilson se encuentra aquí. Y en presenciarlo queda algo parecido al desconcierto del iniciado en una nueva forma de espiritualidad, el rubor del espectador de un espectáculo pornográfico o el perverso placer del *voyeur*.

La complejidad del trabajo que se había consumido en un tiempo muy reducido (unas pocas horas) era enorme. Se trataba de una mezcla en la que intervenían *DDD II* y *DDD III*, la investigación realizada en el taller de Watermill Center 96, la improvisación, la participación de los actores, la celeridad del proceso por el retraso contraído y la simultaneidad con otros proyectos. Termina la sesión:

“El día 9 de agosto está prevista una representación de *DDD III* para algunos invitados, colaboradores y participantes que llegarán a Watermill por esa fecha”, anuncia el director.

El transcurso de la primera jornada acaparó las conversaciones durante la cena. Se escuchaban todo tipo de comentarios, en general: sosegados, por parte de colaboradores, y acalorados, por parte de participantes.

Cuarto día/jueves, 31 de julio

A estas alturas del taller se habían forjado expertos en distintas tareas relacionadas con la construcción y acondicionamiento de un edificio. La albañilería, la carpintería y la jardinería eran nuevas habilidades que muchos desconocían en Watermill Center. La decoración de interiores y la gastronomía estaban reservadas para los más sensibles.

De Colonia llega Ann Christin Rommen. Asistente de dirección de Robert Wilson durante cerca de quince años, se encargó de la coordinación del trabajo de *DDD III*. En los últimos años los colaboradores de Wilson han tenido una participación

más activa durante la totalidad de los montajes en los procesos de preparación, producción y posproducción.

Se reconstruyen las dos escenas que se habían ensayado el primer día. Ann Christin tomó notas de todo. Se cambia la dirección del escenario: de vertical a horizontal, según la planta de la sala. Y entonces aparece el director. Wilson repite para Ann Christin lo que había hecho el día anterior. Lo que parece fruto de la más aleatoria de las improvisaciones encuentra al día siguiente un espejo exacto. Nadie hubiera dicho sin haber asistido al primer ensayo que aquello era la repetición de una ocurrencia.

Al mismo tiempo que no era menos sorprendente comprobar de qué forma tan automática, inmediata, se originaban transformaciones —más o menos importantes— que pasaban a formar parte del patrón que desde ese momento había que seguir, imitar y ejecutar. La manera de caminar, las posiciones de las manos y algunos gestos cambiaron. Cuando se llegó donde se había dejado, el ensayo continuó repitiendo el mismo esquema de trabajo: Wilson improvisa una acción, elige a un actor y éste la repite.

En el segundo día de ensayos se introducen dos novedades significativas. La primera fue que Wilson comenzó a utilizar objetos como punto de partida en la creación de la escena. Para iniciar el proceso construyó una casita de papel y colocó una silla en el centro del escenario. Desde entonces ésta sería una parte esencial de la composición del resto de las acciones y las escenas. De manera que así comenzaba un proceso que solía seguir las fases que aparecen a continuación. Etapas del proceso de creación de las escenas:

Primera etapa: Se construyen objetos con distintos materiales como papel, palos, cuerdas, hojas o maderas.

Segunda etapa: Se colocan en escena muebles, principalmente sillas y mesas.

Tercera etapa: Wilson realiza una acción.

Cuarta etapa: Uno o varios actores repiten la acción.

Quinta etapa: Se incorporan los demás elementos escénicos: sonidos, elementos audiovisuales, etcérea.

La estructura básica se repite con frecuencia y por lo tanto se podría decir que fue la habitual. Si bien no se trata en absoluto de un orden estricto. Estas etapas se intercambian de lugar y se modificó su método de ejecución. Se introducen modificaciones o matices. Y no se respeta ninguna regla. En definitiva, esta técnica fue la más empleada en el taller de 1997 de *DDD III*. Revela una forma

peculiar de trabajo y se puede constatar su uso frecuente en otros proyectos escénicos realizados con anterioridad y simultáneamente por Wilson. En este segundo ensayo se desarrolla por primera vez un personaje —un intérprete masculino— mientras el día anterior las escenas fueron sobre todo de conjunto.

En las acciones corales hay una preponderancia de la composición coreográfica. Destaca la distribución de intérpretes, objetos y muebles en la geografía del escenario. La creación de cuerpos de representación (división en grupos de actores), los movimientos alternativos o simultáneos y la diagramación gráfica configuran las líneas maestras de la escena. En cambio el trabajo individual es diferente. Los elementos anteriores también intervienen en el desarrollo de un personaje o carácter concreto, pero el énfasis se encuentra ahora en el detalle revelador, en la contención emocional, en la síntesis expresiva. La composición es, si cabe, más minimalista.

De carácter coreográfico en todo caso, el trabajo individual es más concentrado, recogido. Ya se trate de una acción simple, pequeña, de reducida proyección espacial o bien de una acción compleja, abierta, muy amplia en recorridos y traslaciones. El foco de la atención suele ser más sutil en cuanto a la construcción del personaje.

Un día me preguntó Wilson qué me parecía esta acción. Le dije que había sido algo muy diferente de lo que hasta ahora se había hecho, y que había un desarrollo muy contundente de un solo personaje, una especie del Puck del *Sueño de una noche de verano*. Y respondió: “Ah, sí, ¿había algún personaje [en esta escena]?”. Y esta sí que es una mecánica común en el trabajo con Robert Wilson. Las personas que están a su alrededor tratan de hallar sentido a las cosas. Crean estructuras, buscan respuestas, racionalizan emociones, inventan historias, sacan conclusiones, en suma: tratan de entender. Lo ininteligible. Por supuesto, los colaboradores más veteranos conocen las claves de funcionamiento, sobre todo, cómo es el proceso de trabajo y cómo es la relación con su creador. De modo que no interactúan con Wilson según lo descrito anteriormente. Pero lo cierto es que en su relación con otros colaboradores, por ejemplo, sí aparecen esas interpretaciones que se convierten en puntos en común del grupo de trabajo, quizá por la necesidad de entenderse con los demás y de ponerse de acuerdo.

Los nuevos suelen agarrarse al sentido. Tal vez los bailarines y coreógrafos tiendan menos a teorizar o conceptualizar. Pero los actores, directores, escenógrafos o diseñadores de vestuario asistentes al taller necesitaban encontrar respuestas. Al menos hasta entrar en ese *Alicia en el país de las maravillas* que es el mundo Wilson donde nada parece tener explicación. Por ello los dramaturgos (que intervinieron en el taller de 1996) tanto como los asistentes de dirección (participantes por primera vez) tiraban de los hilos intelectuales de la razón. Trataban de buscar conexión entre significantes y significados. Y así llegaron a su primera conclusión: aquella escena representaba la lucha entre el bien y el mal.

Un actor se desplaza libremente realizando diversos movimientos al tiempo que hace percusión con dos pequeños objetos de madera (reposacabezas minúsculos africanos). En la segunda parte de su intervención se mostraba como un gran padre protector, un dios bueno que defiende y protege, guía a los suyos: desvalidos, inocentes, ¿seres humanos?

Al final del ensayo Wilson repite para Ann Christin la escena primera, y se reafirma en la idea de incorporar elementos audiovisuales y el pasillo de arena al final del escenario. En esta ocasión habla de un hombre viejo caminando de lado a lado. El grupo de intérpretes en *smoking*, tomando un cocktail, actuaría de forma coreográfica: como un cuerpo de ballet. El director no dice nada en esta ocasión de escenario lateral a modo de nave espacial. Para terminar, en el proscenio estarían personajes famosos. Menciona a Einstein y Spike Lee.

Durante este segundo día de ensayo Ann Christin se muestra muy segura dirigiendo la ejecución de las acciones. Conoce a la perfección a Wilson y su método de trabajo. Los participantes en el taller pudieron encontrar en ella una réplica en la forma de implementar el proceso de recreación —por lo tanto, creación— de las escenas. Y el resultado es fiel al estilo del artista originario y omnipresente. La asistente de dirección repite palabras e incluso utiliza los mismos ejemplos que el director. Las explicaciones se aclaran con idénticas analogías y las dudas se resuelven con respuestas similares. Aunque las soluciones a muchos problemas —dónde colocar un objeto o cómo repetir un gesto— provienen de la creatividad de Ann Christin. De su capacidad de interpretación y de su sensibilidad al transmitir indicaciones escénicas. Al tiempo que sabe cómo y cuándo cambiar cosas. Incorporar transformaciones. De manera que un espectador de un montaje final se podría preguntar ¿qué habrá querido decir con esto Wilson?. Y ese “esto” bien puede proceder de otra decisión. Siempre dentro de la esfera Wilson. Se corrige una posición, se matizan miradas, se pule un movimiento, se liman gestos, se limpia un desplazamiento, se aclaran coreografías. Un movimiento se puede variar. Un gesto es susceptible de ser eliminado. Y hasta si un objeto estorba, se saca de escena. Pero nunca, a lo largo de todo el taller, el director echó nada en falta o recordó que no encajaba una pieza. (Será verdad cuando dice que no recuerda lo que ha hecho con anterioridad, por lo que todo lo que hace en escena ha de estar grabado en vídeo).

Más que supervisión meticulosa por lo que ya había sido hecho, se trata de una recreación constante, orgánica, de algo —una acción, una escena— que tuvo un principio, que está en desarrollo y que tendrá un final, años después. Wilson había mantenido su aspecto serio y su actitud de superconcentración. Algo a lo que, aunque menos impresionante que al principio, no dejaba de provocar un estado de alerta receptivo. Comunica tensión. Transmite energía.

ESCENA 2 El gallo

Sinopsis:

Un ángel trae un mensaje para Dios.

Dios habla a través de Juan.

Juan escribe 7 cartas para 7 iglesias.

Cuando termina gira la cabeza y ve un cordero.

El director indica desde fuera del escenario las acciones que deben hacer los actores. Entre otras cosas, dos sirvientes trasladan un trono en el que se sienta con majestuosidad el rey. Se trata de una secuencia de acciones. La situación presentada parece difusa. No hay personajes. Parece la preparación literal, física, de algo que va a ocurrir: ¿una actuación?, ¿una obra de teatro?, ¿el relato de una historia?

Los intérpretes actúan como actores mecánicos. Como marionetas. Guiados por la composición de la escena, al modo de Martha Graham, la gran coreógrafa adorada por Wilson —a la cual mencionó ese día—. Lo esencial de Graham ha sido definido como “naturalismo estilizado donde predomina el ritmo emocional” tanto como “aproximación formal [a la danza] donde se reprime el impulso emocional”.¹⁹

Wilson piensa introducir tres pantallas con imágenes del desierto y de O.J. Simpson. Entonces dibuja el escenario donde habría un espacio frontal para las acciones, pantallas en la parte frontal y el fondo con un pasillo de arena por donde caminaría un bebé o un anciano. Los actores irían vestidos con trajes de cocktail, beberían martinis y podrían hablar con “*vocoders*²⁰ o aparatos como los que usa Laurie Anderson”. Y las paredes podrían simular una nave espacial.

“Cada cosa que hago debe ser filmada. Mi problema es que no recuerdo lo que hago en el pasado”, confiesa Wilson. “Alguien debe tomar notas de las acciones y hay que grabar en vídeo los ensayos”.

Dos cosas más ocurrieron durante aquel ensayo. Wilson repitió que quería emplear vídeo en *DDD III* y que debería escribir a David Lynch o Laurie Anderson. También habló de un encargo del canal de la televisión alemana ZDF: *Nightmares*, un programa diseñado para los sufridores de pesadillas consistente en retransmitir pesadillas durante toda la noche. Y, en algún momento, observando cómo los actores se desplazaban en escena, comentó:

“Martha Graham dice que cuando nos movemos todo el universo se mueve con nosotros”.

Quinto día/viernes, 1 de agosto

Los participantes en el taller en el área de dramaturgia, Susie y Felix, colocan sobre una de las paredes de la sala de ensayos un gran mural. Se trata de la muestra de una selección del trabajo de investigación visual realizado en el taller de 1996. Los rótulos representan las doce partes de *Death Destruction & Detroit III*: Día del juicio, gallo, Maelstrom, muerte de una dama, ejecución, caja de Pandora, inundación, día en familia, ajedrez, ángel caído, el búho, Titanic.

Los rótulos aparecen en letras mayúsculas, negras y alargadas, al estilo Wilson. Susie se encarga de realizar la caligrafía, lo cual no es cualquier cosa como se observó el primer día: la lista con los nombres de todos los participantes la debía hacer sólo Susie, pues ella conocía la forma adecuada: limpias y verticales mayúsculas en perfecta simetría. Las imágenes se distribuyen en función de las secciones a las que corresponden. En su mayoría son copias de originales hallados en libros de la New York Public Library. Todas ellas tenían el mismo tamaño (folio). Y eran denominadas *visuales*.²¹ Hay pinturas, dibujos y fotografías de todo tipo: en color y en blanco y negro, antiguas y contemporáneas. Si bien todas tienen algo en común: tratan de ilustrar aspectos específicos de un todo llamado *DDD III*. El mural queda en forma de cruz y las imágenes se ordenan bajo los encabezamientos que aparecen a continuación.

Las imágenes seleccionadas (fotografías e ilustraciones) se colocan en una pared en tres filas (A, B y C) bajo los siguientes títulos:

Fila A	gallo, construcción, último juicio, búho, utopía
Fila B	<i>palabras clave</i> : soy el Alfa y el Omega, los siete sellos, gusanos de madera nuevo mundo, viejo mundo, el día después, el día antes, invenciones estrellas en la mano, mar de cristal, 7 trompetas, 4 jinetes
Fila C	destrucción, muerte, demonios, plagas, infierno

Quienes realizaron la selección mostraban un criterio atinado. Cabría suponer que Wilson aceptaría aquel fondo visual: encajaba dentro de su estética y sus principios. En cambio, ni lo miró. Se apreciaba homogeneidad. En el caos aparente había un cierto estilo y de forma explicativa o bien sugerente aquellas imágenes ejercían de punto de partida. Aunque sólo fuera como referencia alucinatoria, resultaban inspiradoras.

Aparecen utopías como *La tierra de la cocaína* y muertes como *El triunfo de la muerte*, ambas de Brueghel; mundos perdidos como *El jardín prohibido* de John Taine; calamidades como *La plaga escarlata* de Jack London; y muchos pasajes de la Biblia: el juicio final, la caída de Babilonia, la resurrección, las revelaciones, el apocalipsis... También, aunque muy pocas, hay imágenes contemporáneas: Ébola y un niño cavando tierra tras un terremoto. Y dos españoles: el grabado *¡Qué pico de oro!* de Francisco de Goya y una fotografía en blanco y negro de la

manchega Cristina García-Rodero, que había sido identificada como “Plagas” y localizada en Italia.

Los participantes en el taller, colaboradores y visitantes no dejaron de mirar y remirar estas imágenes. Por su parte, Wilson les echó un vistazo distraído un par de veces e hizo un intento de enseñárselas a John Rockwell (director del festival de teatro del Lincoln Center). Le invitó a que las viera antes de asistir a un ensayo y a los dos segundos evitó actuar de guía pidiendo a una asistente que le explicara por qué estaban allí aquellas fotocopias. A Wilson no le gusta ser ni intérprete ni maestro. Pero sí parece disfrutar explicando cómo va a ser su nueva casa-estudio y cuál va ser el lugar de los cuadros, los objetos antiguos o las plantas. Cuando entró a la sala de ensayos ni se fijó en el mural.

“No soporto un lugar desordenado. Necesito orden para trabajar”, dijo Wilson.

Y después de un rato, al ver cómo se habían dejado los zapatos en una puerta de la sala, advierte:

“Debeis colocar los zapatos en línea”.

Y así se hizo. Entonces se dirigió a las chicas:

“Recojeros el pelo: así puedo ver las líneas y las formas”.

Tras esta entrada, coloca una serie de ramas con algunas hojas secas sobre el suelo del escenario. Una operación que se repetiría de forma constante a lo largo del taller. El director se sitúa en algún lugar de la sala. Muchas veces mira al suelo, al techo o a través de alguna ventana. Después de un par de minutos pregunta: “¿Qué es lo siguiente?”. Alguien le responde —tal o cual acción—. De repente desaparece por algún pasillo en busca de cosas que, probablemente, ni él mismo sabe qué son o qué apariencia final tendrán en escena.

Aquellas ramas secas se convierten en un anillo. Cada elemento tenía siempre en escena un aspecto, una posición, una función y un tamaño determinados. Con frecuencia Wilson retoca alguna cosa o la cambia de lugar. Pero una vez colocada o utilizada en el escenario no es reemplazada. Dentro del círculo coloca una mesa de madera y comienza el ensayo, en esta ocasión, de forma diferente. Por primera vez se mantiene fuera del espacio escénico, elige a una actriz (Darla Villani) y da indicaciones que ella ejecuta casi simultáneamente. Después la siguen el resto de los actores.

Algunas veces Wilson entra en el escenario para aclarar alguna acción concreta pero, sobre todo, se limita a describir las líneas de acción. Su actitud concentrada es la misma pero la dinámica de trabajo resulta muy diferente. Para

los asistentes de dirección, por ejemplo, la tarea tenía un nuevo sentido. Si Wilson realiza una acción primero, los asistentes anotan sus movimientos para, después, mostrárselos a los actores. En cambio, si los actores inician la acción, los asistentes realizan sus anotaciones para ayudarlos a recordar y matizar.

Se trata de un proceso común, de equipo, en el que varias personas dan diversos pasos: observación, anotación de datos y, al final, interpretación. Dramaturgos, asistentes y actores siguen el mismo procedimiento. De forma más o menos activa, todos participan en las distintas fases de la construcción de la obra. En la primera escena el énfasis estaba en la individualidad. Entonces es más necesario —quizá como premisa— que los intérpretes capten un cierto sentido de representación, sin que por ello se descuidara el concepto coreográfico. Si bien en la segunda escena, como muestra el hecho de que Wilson no iniciara las acciones, el grupo adquiere una mayor relevancia. Las líneas de composición están muy pronunciadas, los movimientos son menos contenidos y más dinámicos, y los gestos son menos sobrios. Además hay un número mayor de objetos escénicos: el círculo de ramas, la mesa, dos botas y dos escaleras rodeadas de papeles de periódicos. Y de elementos utilizados por los actores: una larga tira de papel con hojas numeradas y angelitos de papel. Así se crean dos mundos: los buenos y los malos, los ángeles y los demonios. De modo que los intérpretes/ángeles llevan colgada en un dedo una figurilla de papel que representa un ángel.

Al terminar el ensayo, Wilson se marcha a rastrillar piedras en el porche. Mientras el grupo se queda con Ann Christin repitiendo la escena. Darla —bailarina y coreógrafa de Boston que había trabajado con Bill T. Jones— no recordaba casi nada. Una persona con su capacidad de memoria corporal estaba en blanco de manera que los asistentes la ayudaron a recuperar los movimientos. Resulta una clara muestra de la dificultad de trabajar con Wilson. Los nervios traicionan más de la cuenta: la esencia de las acciones —cómo son y cómo han de ejecutarse—, la gran cantidad de movimientos —a veces largísimas combinaciones encadenadas sin pausas— y, sobre todo, la tensión que provoca el alto nivel de exigencia que demanda el director. Al final del ensayo, se podían realizar varias conclusiones:

Trazado de líneas en el espacio.

Diferencia en el trabajo con los objetos escénicos
y los objetos empleados por los actores.

Movimiento en función de una coreografía de grupo.

Predominio de la composición gráfica.

Sexto día/sábado, 2 de agosto

El tercer ensayo dura tres horas: de 4 a 7 de la tarde. Cuando Wilson llega a la sala pregunta, ya como de costumbre, qué es lo siguiente. Y los asistentes de dramaturgia le cuentan una historia. Aquí se llega a un momento muy interesante del taller. Se trata de un fragmento de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley en el que unos niños sufren en las camas de un hospital.

“No me sirve”, responde el director.

Después de unos segundos continúa:

“Necesito una situación. No quiero historias ni ideas. No son teatrales. Eso no es teatral. Ese es el problema de la mayoría de las obras”.

Tras la segunda historia, repite.

“No me sirve”.

Pausa. (Otros segundos interminables).

“Necesito un *outline* . Algo que tenga de siete a diez puntos muy breves, muy concretos. Por ejemplo: dos personas viajan de Turquía a Grecia; tienen dos hijos; uno de ellos muere. Etcétera”.

Este silencio sí que fue eterno.

ESCENA 3 Maelstrom

Sinopsis

Un hombre camina por el borde de un precipicio.

Ve cómo se forma un *maelstrom* en el océano.

El *maelstrom* crece inmensamente.

Queda hipnotizado por él.

Logra escapar, pero convertido en un hombre viejo.

Wilson se sitúa en el centro del escenario. Pide que se traigan unos ladrillos de hormigón sobre los que se colocaron dos andamios, uno junto al otro. Se añade una mesa. Quedan, pues, tres puentes paralelos de distinta longitud. Entonces se pone un sombrero de ala ancha, se cuelga una talega sobre un hombro y toma una vara. Inventa una acción en la que un hombre despierta, camina por un andamio tratando de mantener el equilibrio, salta, se dirige al frente, se maquilla la cara frente a un espejo y vuelve hacia el andamio encorvándose cada vez más; antes del salto, una mujer da vueltas en una silla.

Al principio piensa en un intérprete. Luego decide que sean tres y que haya un personaje femenino. Cuando se repite la escena, Wilson se mantiene al margen y fue Ann Christin quien dirigió todo el tiempo. Después de un largo rato de ensayos, había que tomar notas muy precisas sobre las acciones. El director dice que le gusta la escena, que es simple y que le parece bien que sólo intervengan tres personas. Además añade:

“Permite emplear cualquier cosa en escena: proyecciones. Sexo”.

De hecho era la escena más sencilla de las tres. La simultaneidad de movimientos de los intérpretes originó una primera reacción general por parte de los participantes en el taller. Aquello tenía algún sentido: no se sabía cuál, pero se entendía. Queda muy elegante, muy limpio, desde el punto de vista plástico. También suscita emociones: de curiosidad (¿quiénes son y adónde se dirigen?), de incertidumbre (¿cuáles son las fuerzas contra las que luchan: empujando algo invisible que les aprisiona por delante y por detrás?), de temor (están a punto de caerse), de sorpresa (se maquillan la cara como mujeres)... Y propone interpretaciones más nítidas que lo realizado hasta el momento.

Los elementos escénicos también aportan algunas diferencias: los andamios, frente a las sillas y las mesas de las otras escenas; la silla con ruedas, frente al estatismo del resto de los elementos empleados, y el *atrezzo* de los actores, que introducen un mayor desarrollo de vestuario. Después de tres escenas había más entendimiento del trabajo. Poco a poco los componentes del grupo parecen entrar en el juego. Ya se conoce el sistema de ensayos, cómo se crean las escenas, y cuál es el papel de cada uno en función de si Wilson inicia o no las acciones, la necesidad de ayudar a situar los objetos, etcétera.

Séptimo día/domingo, 3 de agosto

La mesa en la que se reúnen los asistentes de dramaturgia llama la atención de otros participantes. De manera que un numeroso grupo se sienta en el comedor para hablar de posibles ideas. La búsqueda se centra en los periódicos que hay sobre la mesa: ejemplares atrasados de The New York Times que habían sido guardados siguiendo una idea de Wilson. Se trata de recopilar la primera página de The New York Times durante un año; pero la persona encargada de tal misión se cansó a los pocos meses y paró.

Se leen en voz alta algunas historias que se anotan para guardarlas en la recámara. (En un momento de desesperación tal vez se podría disparar alguna de aquellas ocurrencias). Todas estaban relacionadas con muertes, asesinatos y

otras calamidades mayores que sugerían la idea “fin de milenio”. Esa misma tarde se inician los ensayos de la escena cuarta.

ESCENA 4 Muerte de una dama

Sinopsis

Un pequeño apartamento en invierno.
Una señora mayor se sienta en la mesa y escribe una breve nota.
Coloca una llave sobre la mesa.
Bebe la mitad de una taza de té y toma un trozo de pastel.
Se pone tanta ropa interior como puede.
Se coloca una bolsa de plástico en la cabeza.
Se enrolla una cuerda alrededor del cuello y lo ata a una barra del interior.
Cae lentamente al tiempo que la cuerda se estira.
Se desmaya, y muere.

Se repite el mismo esquema de trabajo que el día anterior. Wilson llega a la sala de ensayos, se concentra durante unos breves minutos y pide la sinopsis de una historia. Los asistentes de dramaturgia intentan la primera: no resulta. La segunda: tampoco. Hasta que acepta la tercera: un suicidio. Una señora mayor prepara con mucho cuidado una taza de té, después escribe una nota y se ahorca con un largo hilo.

La intervención de los dramaturgos destaca al inicio de cada escena. A estas alturas del taller ya se han perfilado las funciones de los componentes del grupo: un ayudante de dirección (y tres asistentes), un dramaturgo (y tres asistentes), un diseñador de escenografía, un diseñador de vestuario, once actores, un técnico de vídeo y un técnico de sonido. El cuadro siguiente muestra cuáles son las funciones concretas de cada componente así como el significado de su participación en el proceso de creación de Wilson de *DDD III*.

Componentes del equipo:

Ayudante de dirección

Ann Christin Rommen. Cuando está Wilson registra todo lo que sucede en el escenario. Cuando no está dirige a los actores y reconstruye las escenas. Mantiene la continuidad de los ensayos y coordina el equipo y la producción. Es la mano derecha de Wilson: supervisa y aporta su creatividad al trabajo, y la “memoria humana” del taller: almacena la información útil que Wilson empleará para continuar su trabajo de creación en el futuro.

Dramaturgo

Holm Keller. Aporta las historias, en forma de breves resúmenes, para la construcción de las escenas. El ensayo no comienza hasta que no inventa una

historia válida. Controla el contenido de la obra, su estructura, las conexiones entre las escenas y el tiempo de su duración. Es el “motor” del taller: alimenta a Wilson para que pueda iniciar su trabajo.

Escenógrafo

Peter Bottazzi. Asiste a los ensayos y hace anotaciones. Está pendiente de las indicaciones de Wilson acerca de la escenografía. También ve la obra en vídeo. Realiza dibujos del espacio escénico, así como de los objetos y los muebles que se utilizan. Colabora en ocasiones en la construcción de elementos de *atrezzo*. Comienza a hacer algunas observaciones al término del taller (por ejemplo, en la reunión de producción). Llevará a la práctica el diseño del espacio escénico de Wilson con las aportaciones de su visión particular.

Diseñador de vestuario

Jacques Reynaud. Asiste a los ensayos y hace anotaciones. Está pendiente de las indicaciones de Wilson acerca del vestuario. También ve la obra en vídeo. Comienza a hacer algunas observaciones al término del taller (por ejemplo, en la reunión de producción). Creará un diseño de vestuario según las ideas de Wilson.

Asistentes de dramaturgia

Susie Lim, Anna Lengyel, Felix Schnieder-Henninger. Cuentan los argumentos de cada escena o, al menos, lo que se ha de representar. En el transcurso de las cuales toman apuntes o simplemente observan. Se encargan de elaborar el libro de presentación y el libro visual. Son los asistentes del dramaturgo.

Asistentes de dirección

Koken Ergun, Urs Schonebaum, Jorn Weisbrodt. Anotan todo lo que ocurre en escena: con palabras, dibujos y gráficos. También coordinan la utilización del *atrezzo*. De hecho, actúan como asistentes de producción (aún en esta fase de preproducción). Forman el equipo de la asistente de dirección.

Actores

Antonio Araújo, Juan Carlos Giraldo, Marianna Kavallieratos, Sarah Lively Clarke, Brian Nishii, Jennie Plimmer, Jamie Shlaghaum, Tassy Thompson, Pedro Valiente, Darla Villani, Sandra Villegas. Auxiliares: Koken Ergun, Felix Schnieder-Henninger, Urs Schonebaum, Jorn Weisbrodt y Armel Reau, Salvatore Stara, Catherine Szanto. Incorporan a los personajes de la obra. Como actores o bailarines, realizan las acciones que les son asignadas. También colaboran en tareas de producción. Son las “marionetas” de Wilson. O sus “pinceses”.

Operadores de imagen

Eduardo Salazar, Ivan Berry. Encargados de la grabación de los ensayos, especialmente de las intervenciones de RW (al inicio de cada escena, cuando improvisa las acciones), los pases finales de cada escena y el pase general. Encargados de tomar fotografías del taller de *DDD III* y de Watermill Center 97. Realizan el registro de la “memoria técnica” del taller: el vídeo servirá de base del trabajo posterior para RW y sus colaboradores.

Operador de sonido

Kaspar Wiens. Funciona como asistente de producción asegurándose de que el micrófono (que utilizan Wilson, el dramaturgo o los asistentes de dramaturgia) esté listo al comienzo de cada ensayo. Opera el sonido. (En *DDD III* sólo se utilizó música a bajo volumen al final de "Titanic", la última escena).

Así termina la primera semana, en la que se ensayó un tercio de la obra.

Habían pasado un mal día los asistentes tratando de hallar soluciones y respuestas. Aunque las historias eran buenas —gustaban a muchos participantes— no eran aceptadas. Al menos ahora conocían el proceso y la técnica de contar las historias. Pero si no servían, ¿qué se podía hacer?. No había otras alternativas. De esas historias debía salir la creación de las siguientes escenas. En las conversaciones de la cena se escuchan comentarios de todo tipo.

"Bob es un tirano".

"Me interesa trabajar con Richard Foreman".

"Peter Greenaway va a empezar su próxima película".

Algunos pensaron que aquella debió de ser una escena difícil de interpretar para Wilson. Una vez intentó el suicidio porque, según parece, no consiguió con su pintura los resultados que pretendía. La biografía del director se entrelazaba tanto en la creación de la obra como en las conversaciones indiscretas de la cena.

Octavo día/lunes, 4 de agosto

ESCENA 5 La ejecución

Sinopsis:

Una casa al este de Rusia; medianoche, julio de 1918.

El comandante despierta a la familia real y tres sirvientes.

Los guardias revolucionarios los conducen hasta una pequeña cámara en el sótano.

El comandante coloca a los miembros de la familia para tomar una fotografía.

El comandante lee la orden de ejecución.

El padre no entiende la orden al principio.

El comandante dispara al padre en la frente.

La reina comienza a hacer la señal de la cruz.

Los guardias abren fuego sobre el resto de la familia.

Una hija sobrevive, grita, corre tratando de escapar.

El comandante y los guardias le insertan sus ballonetes 32 veces.

Hubo suerte con esta escena. Holm Keller, que había colaborado con Wilson en varias ocasiones, contó la siguiente historia: La ejecución. Se trata del fusilamiento de la familia imperial rusa a manos de los bolcheviques el 17 de julio de 1917 en Ekaterinburgo.²² La historia cuenta que el zar Nicolás, la emperatriz Alexandra, sus hijos Alexis, Olga, Tatiana, Marie y Anastasia, y sus sirvientes fueron ejecutados por un pelotón de doce soldados. Los soldados dijeron que

debían trasladarse al piso inferior por cuestiones de seguridad. Después los colocaron en fila (para hacer una fotografía, dijeron) y dispararon: al corazón, para que murieran deprisa y derramaran menos sangre.

Wilson sitúa a todos los personajes en escena y luego fue incorporando las acciones que cada uno debía realizar. A rasgos generales, había una diferencia muy marcada entre tres elementos: el comandante, que era el protagonista de la escena, con acciones más desarrolladas y enlazando la intervención de los demás; los soldados, retratados como inútiles, bobos y crueles y, por último, la familia imperial, hierática, digna, casi inmovible.

Por primera vez el método Wilson funciona siguiendo su propia lógica: rechazo de unas historias y elección de una de ellas, relato de la historia de forma sintética —telegráfica—, composición de la escena situando personajes y objetos, improvisación de cada uno de estos personajes... La historia en su forma —su estructura— y en su contenido —real o ficticio— adquiría así una dimensión diferente. ¿Qué sabía Robert Wilson de lo que había pasado aquella noche en Ekaterinburgo? ¿Disponía de alguna documentación histórica? ¿Por qué la torpeza de los soldados? ¿Por qué la familia no se inmuta?

Lo cierto es que el comandante, Yakov Yurovsky, tuvo un papel protagonista en la ejecución; entre los soldados hubo una gran tensión y nerviosismo; la familia imperial se mostró muy tranquila: no se resistieron ni gritaron ni lloraron. También parece ser que el zar pidió dos sillas, una para la emperatriz y otra para su hijo Alexis, que padecía hemofilia. Los soldados eran once, y Yurovsky antes de ordenar fuego leyó: "En vista de que los miembros de su familia continúan sus ataques a la Unión Soviética, el Comité Ejecutivo de los Urales ha decidido su ejecución". Entonces el zar miró a su familia y a Yurovsky quien, tras leer de nuevo rápidamente el comunicado, sacó su *colt* y mató al zar con un certero disparo en el corazón.

Tras él, abrió fuego el pelotón: a la emperatriz y a Olga no les dio tiempo de persignarse; cayeron también los sirvientes Botkin, Trupp y Kharitonov; Alexis, las tres hijas más jóvenes y la sirvienta, Demidova, resistieron la primera batería de tiros. En la segunda descarga todos cayeron menos Demidova. Los fusileros corrieron hacia una habitación contigua, recogieron nuevos fusiles y la persiguieron con sus ballonetes. Ella trató de defenderse con una almohada, salpicando las paredes de sangre en un intento histérico por escapar. Al terminar con Demidova, en el suelo, la mujer recibió aún treinta bayonetazos.

Wilson dice que en el fondo del escenario podrían aparecer rostros de personas desconocidas y personajes históricos —bustos hieráticos, en piedra, en mármol— sobre telas ondeando al viento. Idea que explicó al tiempo que la dibujaba sobre un papel. Lentamente, sin borrar ni una sola vez, fue trazando

todos los elementos de la escena, que aparecía ahora más clara. Estos bocetos gráficos, que surgen a la par de improvisaciones escénicas, guardan una enorme similitud con el aspecto final de los montajes. Meses o incluso años más tarde. Al terminar sus dibujos, el director se marcha a trabajar en otro proyecto y el grupo se queda con Ann Christin para seguir ensayando la escena. Durante horas se repitió una y otra vez la masacre rusa.

Se prepara la sesión con ejercicios previos: caminar, mover los brazos... Ann Christin emplea la misma técnica que su maestro: la misma tranquilidad al hablar, actitud reposada, idénticos ejemplos y referencias.

“Cuando se hace un giro, gira con nosotros el mundo entero. Tened en cuenta la verticalidad y horizontalidad, donde hay que mantener la mente abierta. Mirad hacia el infinito. Sentir los ojos en la nuca”.

Al final de la jornada, acerca de la versión teatral de la ejecución, el operador de vídeo Ivan Berry comenta: “Es una mezcla de kabuki y Merce Cunningham”.

ESCENA 6 La caja de Pandora

Sinopsis:

Dios decide castigar a los seres humanos.

Pide a su herrero que cree una bella mujer.

Dios le da una caja que contiene todos los males del hombre, plagas y desastres.

La envía a la Tierra.

La mujer abre la caja.

Después de una hora de descanso, se retoma el ensayo. Wilson entra en la sala, se concentra durante tres minutos, deja las gafas sobre la mesa, se pasea por el escenario. Y como de costumbre lanza la pregunta: “¿Qué es lo siguiente?”. Holm Keller cuenta la historia de Pandora; al terminar, el director le dice que es muy complicada: necesita algo más sencillo en seis u ocho líneas. Los otros elementos —como el vídeo— “aportarán mayor densidad”. Segunda oportunidad. Holm se aleja de la fidelidad a la mitología, sacrifica detalles y reduce complicaciones innecesarias. Tampoco funciona. Este es uno de los peores momentos en el taller. Sobre todo para el dramaturgo. (Debe sufrir quien está en la posición de aportar las historias con las que Robert Wilson va a construir sus macroespectáculos que acudirán a los más prestigiosos teatros del mundo. Y no hay otra alternativa).

El dramaturgo tiene que decir algo. El director no inventa otras posibles historias. Ni se consulta al resto del equipo, donde se produce un silencio helado.

Un momento de tensión. Holm acertó con el tercer intento. O al menos sirvió. No se sabe si Wilson acepta una historia porque le gusta o le interesa o porque no hay otro remedio. En cualquier caso da la impresión de que el alimento creativo que necesita es mínimo en cuanto a desarrollo argumental y extensión. Así la caja de Pandora se convirtió en una pequeñísima cajita que una intérprete debía colocar sobre una mesa con sus otras pertenencias. Su actuación era muy contenida, mirando de frente al público, en una especie de teatrillo de marionetas o *bunraku* japonés.

A sus pies, en el proscenio, se sitúa el cuerpo de actores sentados en el suelo con una varilla larga y un vaso de plástico lleno de papelitos blancos. Es una fiesta. Y todos ejecutan movimientos mecánicos pretendiendo beber y hablar sin beber ni hablar. A los pocos minutos los actores se levantan, entran al escenario y luchan con sus varillas, que ahora son espadas de esgrima. Tras una pelea coral en *crescendo*, de repente, todos lanzan al unísono las espadas al aire y se tiran al suelo. Fin.

Era una de las escenas más entretenidas para los actores. Relajada al principio, favorecía el trabajo en parejas y la conexión con los demás. Había cierta improvisación individual y la práctica de la esgrima resultaba divertida. Quizá por ello los participantes disfrutaron. Después de la escena anterior —la ejecución— servía para reducir la presión. Y llamaba la atención el hecho de que los elementos escénicos principales, las espadas, tuvieran un efecto teatral tan diferente. Diversión, en cualquier caso, dentro de ciertas coordenadas. Cuando estaba ayudando a colocar la mesa de Pandora, durante el ensayo, Wilson me corrigió: “Fíjate en lo que haces”. Las cosas no se podían hacer de cualquier manera. Ni en Watermill Center ni en *DDD III*. Había que estar muy atento a cada palabra, cada gesto, cada detalle. Todo seguía alguna clase de organización, de estilo, de criterio. La posición de un actor en escena era tan importante como la colocación de una silla o la forma de doblar un papel. La meticulosidad, el orden y la perfección se encuentra en cada rincón de Watermill.

El día había sido productivo en cuanto a ensayos (se avanzó bastante) y comentarios del director (fue el día que más habló, después de la introducción del primer ensayo). Algunas ideas de Wilson acerca de la puesta en escena aparecen a continuación en forma de esquema:

ESTRUCTURA	No es importante: lo relevante es el contenido.
GESTO	Es una extensión del movimiento del cuerpo.
MOVIMIENTO	Es imprescindible pensar en cada momento en el movimiento que se está haciendo.
MENTE	El actor debe tener una mente abierta.

MOVIMIENTO	Hay que pensar justo en el momento en que se ejecuta el movimiento: no antes.
SONIDOS	Es necesario escuchar los sonidos internos tanto como los sonidos externos.
SILENCIO	No existe: siempre hay sonido.
EQUILIBRIO	Entre la tensión y el relajamiento, entre la acción y la calma.
CONTINUIDAD	El movimiento nunca se detiene.
TEATRO	Es un arte plástico: permite todas las posibilidades: se puede comprimir y ampliar, se pueden introducir otros elementos como la música...

El taller está a punto de entrar en su ecuador. El próximo objetivo es ensayar la escena 6 y si es posible adelantar la 7.

Esa misma noche al terminar la cena Wilson pide a Christopher Knowles:

“¿Por qué no haces uno de tus números?”.

“¿Ahora? ¿Cuál?”, responde Knowles.

“Uno de los buenos”.

Entonces Knowles recita un fragmento de *A Letter for Queen Victoria* (1974):

*THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID DANCED A LOT
THE SUNDANCE KID DANCED AROUND THE ROOM*

*RAISING RAISING
RAISE RACE RACING
THE SUNDANCE KID RAISE DANCE RAISE*

*DANCE RAISIN
RAISE RAISING
RACE RAISING*

YEAH THE SUNDANCEKID CULD DANCE A LOT

*THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID WAS VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY
VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY BEAUTIFUL BEAUTIFUL*

THE SUNDANCE KID WAS VERY BEAUTIFUL

Aplausos para Christopher. Algunos lo encuentran patético; otros piensan que es espontáneo y simpático: los extremos se tocan en Watermill. Wilson realizó una terapia con Knowles, quien sufre una deficiencia mental, a través de ejercicios corporales, lo introdujo en la School of Byrds y lo inició en la escritura. Trabajaron juntos en varias piezas en los setenta y realizaron giras por Estados Unidos y Europa. Chris escribió finalmente textos para la producción final de *THE DAYS BEFORE Death Destruction & Detroit III*.

Noveno día/martes, 5 de agosto

El martes por la mañana se dedicó al ensayo de las escenas 6 y 7. La escena 6 necesitaba más tiempo debido a la cantidad de intérpretes que había en ella y a la necesidad de mejorar la coordinación de dos momentos de coreografía de grupo: la acción de fiesta del inicio y la acción de esgrima del final todos lanzan sus espadas al aire y se tiran al suelo. La escena 7 era la siguiente. Tras la ejecución y Pandora, en el paralelo de la obra, la expectación era mayor.

Los intérpretes son esenciales en el taller: las individualidades determinan el tipo de trabajo que se desarrolla: personajes, caracteres, situaciones... Pero también existe la sensación de ser al mismo tiempo espectador, de estar sentado en una butaca contemplando la obra: el espectáculo Wilson.

No todos los participantes corrieron la misma suerte. Algunos se pasaron la mayor parte del taller sentados o decorando pequeñas acciones de conjunto. Otros recibieron más atención y protagonizaron diversas escenas. Para la asistente de dirección, Ann Christin Rommen, lo más interesante del proceso era ese primer contacto con gente nueva. Ver sus reacciones, conocerlos a través de su trabajo en escena, presenciar cuando Wilson se enfrenta por primera vez a ellos. Luego el proyecto sigue su rumbo de una forma más mecánica. La espontaneidad del principio da paso a un sistema de megaproducciones internacionales.

ESCENA 7 La inundación

Sinopsis:

Dios decide castigar a los seres humanos.

Envía una inundación.

Una pareja construye una caja de madera.

Se llevan todo lo necesario para sobrevivir.

La inundación cesa.

La pareja da las gracias a Dios, el cual le concede un deseo.

La pareja pide crear una nueva humanidad.

Arrojan piedras sobre sus hombres.

Cada piedra se convierte en un hombre o una mujer.

Wilson desaparece de la sala. Vuelve con una mesa, la pone patas arriba y la envuelve con un hilo. Es un barco. Elige a dos protagonistas: el actor americano-japonés Brian Nishii y la bailarina griega Marianna Kavallieratos. Desde la primera acción, queda claro que se trata de una pareja en un largo y penoso viaje. En cambio, en uno de los giros característicos de Wilson, cuando los dos entran en el barco, toman el té en una vajilla bien preparada. Tranquilamente. Como apuntó un participante en el taller, cuando el público entiende lo que está pasando en escena, ocurre algo inesperado, extraño, en una dirección opuesta. Ellos serían los pasajeros que harían frente a las olas, es decir, el resto de los actores. Divididos en dos grupos, los intérpretes sostenían unas cuerdas finas a las que se les habían colgado unos papelitos blancos. Los movimientos alternativos de las cuerdas crearían la ilusión del océano.

Era fácil imaginar que aquel efecto podría funcionar, pero de ningún modo con aquellos elementos. Es la típica escena de Wilson en la que se crea una situación o se emplean unos elementos escenográficos que recuerdan al estilo de una obra de teatro de bachillerato. A finales de los sesenta y principios de los setenta propuestas muy similares causaron un gran impacto en la audiencia y la crítica internacional. Fue entonces cuando Louis Aragon, en su carta abierta a André Bretón, expresó su admiración por Wilson. En el Festival de Nancy de 1971 *Deafman Glance* presentaba unas escenas muy sencillas, básicas, no muy lejos de esa "estética de bachillerato". Años después resultaron insuficientes para muchas voces exigentes. Tal vez la respuesta de espectadores y críticos haya sido durante las dos últimas décadas el reflejo de un proceso de exigencia a la vanguardia teatral que los creadores norteamericanos han resuelto con desigual fortuna. Da la impresión de que las audiencias crecen *con* los artistas. (La cuestión está precisamente en esa preposición, ya que podría ser *junto a* o *más/menos que* o *de la misma/diferente manera...*).

Los actores sonríen y se dirigen miradas cómplices. Pasito adelante, pasito atrás. No hay ni movimientos individuales interesantes ni composición coreográfica. Eran los momentos en los que se escuchaban comentarios contrarios al método Wilson. Cuando los actores y bailarines no encontraban la forma de desarrollar sus habilidades técnicas, sus conocimientos, su sensibilidad artística. Entonces se hablaba de la carencia de una mejor comunicación entre el director y sus intérpretes así como del escaso interés de la propuesta escénica. Quienes estaban poco acostumbrados a este tipo de trabajo o no conocían a Wilson, simplemente, se sorprendían. Los más próximos a su trabajo hacían apreciaciones más concretas.

Los rasgos más comunes de los movimiento de los actores, a partir de los ensayos transcurridos de *DDD III*, se podrían resumir como sigue:

Desplazamientos	caminar en ocasiones: carreras <i>breves, precisos, lentos</i>
Direcciones	en línea recta en ocasiones: diagonal <i>formando figuras geométricas</i>
Posiciones	sentados (suelo o silla) de rodillas en pie sin movimiento <i>estáticas</i>
Acciones	traslado de un mueble uso de un objeto <i>acompañamiento coreográfico</i>

La intervención de un actor en el taller podía servir de ejemplo de la labor del resto de los participantes, como aproximación al elemento esencial del taller: la construcción de las escenas a través de la interpretación de los actores. De modo que las características específicas de las coreografías, acciones y movimientos constituyen un referente primordial al analizar el método de trabajo de Wilson. Método que es menos matemático y cerrado de lo que parece a simple vista, pero que presenta una serie de rasgos reconocibles. Las excepciones a las siguientes categorías de movimientos se dan en su mayoría en acciones individuales debido a dos factores primordiales:

Improvisación de RW	como sistema de trabajo como inicio en la construcción de las escenas
Interpretación de los actores	como imitación de las improvisaciones de RW como manifestación de indicaciones escénicas

Se organiza un pase de las escenas que se habían trabajado hasta ese momento: de la 1 a la 7. De manera que a las tres de la tarde estaba programado un pase general para que fuera visto —¿supervisado?— por varias personas. La sala se prepara aquel día con especial cuidado y se colocan algunas sillas más de lo habitual. Además de algunas caras desconocidas y varios miembros de la comunidad de Southampton, entre los visitantes se encontraban Susan Sontag, Salman Rushdie y John Rockwell. La escritora Susan Sontag participaba en Watermill en el taller de su adaptación de la obra de Enrik Ibsen *The Lady from the Sea* (*La mujer del mar*). El autor de *Versos satánicos* era un invitado especial para el ensayo general. John Rockwell había sido crítico de teatro en The New York Times y entonces se encontraba al frente del festival de verano de artes escénicas del Lincoln Center.

En su primer año Rockwell protagonizó una gran polémica con Harvey Lichtenstein, presidente del Brooklyn Academy of Music (BAM). Se trataba de una cuestión de poder y de prestigio: ahora el BAM tenía que compartir su papel como casa de las vanguardias escénicas con el Lincoln Center. En la disputa, difundida por la prensa, entró en juego el hecho de que el BAM no pudo asumir una producción que cayó en manos del Lincoln Center: *Three Saints in Four Acts* (*Tres santos en cuatro actos*) con música de Virgil Thomson, libreto de Gertrude Stein y dirección de Robert Wilson.

En esta ocasión Rockwell había sugerido a Wilson que se presentara en el Lincoln Center en 1999 la producción que él consideraba más genuina y más apropiada para el fin del milenio: una nueva versión de *Death Destruction & Detroit*. Tras ver aquel ensayo Rockwell comentó que Umberto Eco sería una opción para ocuparse del guión.

“Eco es un escritor de prestigio que conoce muy bien los temas del apocalipsis. Aunque no creo que sea imprescindible”, señala Rockwell.

Añade que se podría trabajar sobre textos ya escritos. También pide información más concreta acerca del estado en que se encuentra *DDD III* para otros colaboradores o responsables así como para seguir de cerca el proyecto e informar a directivos del Lincoln Center. (Se hablaba de varios elementos: vídeo, libro visual, informe, etcétera). Wolfgang Wiens, dramaturgo de *DDD III*, prefiere no precipitarse en comentarios rotundos, si bien adelanta algunos comentarios.

“Los planteamientos son muy sencillos, muy simples. Las historias están poco desarrolladas y tienen una lectura demasiado fácil”, según Wiens.

Cuando se marcha la mayoría de los espectadores invitados, Wilson pide la opinión de Susan Sontag.

“Me ha gustado y hay actores increíbles. Pero lo quiero ver de nuevo para tener un juicio mejor”, responde Sontag.

Desde dentro las impresiones son muy diversas. Los participantes se sienten nerviosos. Aunque se había ensayado durante bastante tiempo cada escena, no era suficiente, mucho menos teniendo en cuenta la coordinación de las coreografías, la complejidad de las acciones y la gran cantidad de movimientos. Surge entonces un nuevo problema de producción: la organización de entradas y salidas, la colocación de los objetos y muebles en escena, la creación de espacios fuera del escenario y de vías de acceso... Hasta ese momento sólo se habían ensayado escenas aisladas.

Al final, gracias a la colaboración entre los actores y los asistentes, el pase fue bastante ágil. Los espectadores pudieron tener una idea de conjunto, falto de

ritmo, pero con una evolución apreciable. En las interpretaciones individuales se notó la responsabilidad y las escenas de grupo resultaron desiguales en su acabado. Lo interesante en aquel momento fue asistir a la primera representación en que la obra tomaba forma. Algo que sirvió para entender algunas decisiones de dirección y también para entrar en un mundo —ya sea de ideas, de situaciones o de emociones— que era conocido por alguien —Wilson— y que entonces comenzaba a tener algún sentido para los demás. Como resultado de una visión general de las siete primeras escenas de *DDD III*, eran evidentes detalles que antes pasaban inadvertidos: el juego de identidades, la importancia de los distintos personajes, la alternancia de secuencias con distinto número de intérpretes, la interrelación de tonos (dramático, cómico, fantástico....), etcétera. Y continúa el taller.

ESCENA 8 Día en familia

Sinopsis:

Una familia se reúne para comer.

El padre se come un trozo de su hijo.

La madre explica un asunto de negocios de Harvard.

Se entretiene al perro y al pato.

El abuelo aparece inesperadamente.

El dramaturgo lanza una idea que Wilson desarrolla sin protestar. Llega el turno de la escena de la familia con pato y perro. En una situación como la dada —una familia— la interpretación de lo que está ocurriendo es más asequible y más rápida. Se pueden identificar con facilidad los personajes —el padre, la madre, la sirvienta, la abuela, los animales domésticos...— así como las razones por las que Wilson selecciona a los intérpretes y el tipo de movimientos y gestos que les indica. Las referencias mitológicas, bíblicas o apocalípticas adquieren un carácter cotidiano. No desaparece la abstracción de la composición teatral en sus elementos visuales y conceptuales, pero la lectura del texto escénico requiere unas claves diferentes. La mecánica de la codificación varía. Es una escena “isla” en esta obra, que sigue las peripecias de Roberto Della Griva en un barco —como isla— naufragado.

En *Einstein on the Beach* (1976), por ejemplo, aparece Einstein tocando el violín porque en la investigación sobre el proyecto se descubrió que el genio de la física tocaba este instrumento. (Se encontró una fotografía que así lo mostraba). Y en *Death Destruction & Detroit II* (1989) se conocía la afición a volar de Rudolf Hess. (Como tantos otros detalles de la biografía de los numerosos personajes de la historia contemporánea que han sido amplificados y tratados de una manera estética en los montajes de Robert Wilson).

La ilustración de esa información común (de dominio público) deja paso a una reinterpretación particular (de Wilson) que, no obstante, tiene un origen en teoría descifrable para el espectador. Si bien en una escena como la de la familia el desenmascaramiento de la verdad es diferente. Absurdo, tal vez. Para desentrañar el sentido aquí se puede mirar alrededor, en el caso de que tenga algún sentido y, sobre todo, de que sea relevante. En la vida diaria se hallan actitudes similares a las de los personajes e incluso hay lugar para el reconocimiento, pero en una obra de Wilson se trata de una noción extraña.

El resultado de esa interpretación, subjetivación o interiorización a través de un acercamiento a lo conocido, lo próximo, es otra cosa. Se puede llegar a una conclusión mundana o simbólica, pero en cualquier caso será libre desde la misma intención de su creador. Quizá se trate, por ejemplo, de cómo se consideren el pato y el perro que acompañan a la familia. La composición gráfica tan presente en otras secuencias no resultaba aquí muy trascendente. La estabilidad de la mesa dejaba poco margen para la coreografía. Se aprecian algunos rasgos típicos del taller. Fuera de escena: el silencio entre los participantes/espectadores y la concentración de los asistentes. En escena: el agotamiento de los intérpretes en posiciones inestables y la sorpresa en las reacciones de los actores ante las indicaciones del director. Tras la escena octava Wilson vuelve a sondear a Sontag.

“Susan, ¿cres que hay alguna historia en esta escena?”.

“Sí. Para mí tu obra nunca es abstracta: siempre está llena de historias. [Pausa]

“Creo que necesita algo más. Le falta”.

Sontag pertenece a la legión de colaboradores de Robert Wilson. Una ecléctica lista que incluye nombres como Lucinda Childs, David Warrilow, Sheryl Sutton, Pierre Cardin, Allen Ginsberg, Heiner Müller, Alan Lloyd, Maita Di Niscemi, Hans Peter Kuhn, Jessye Norman, Laurie Anderson, David Byrne, Tom Waits, Lou Reed... Sin contar otros muchos profesionales y artistas que participan en las numerosas producciones de Wilson en los últimos años. A veces son instrumentales, pero con frecuencia desempeñan una labor esencial en la creación de las obras. Son diseñadores de vestuario y de escenografía, músicos, escultores, pintores, actores, asistentes, técnicos...

Décimo día/miércoles, 6 de agosto

Continúan los trabajos del edificio, pero no con la intensidad de los primeros días. Algunos proyectos estaban muy retrasados, los horarios designados para cada uno se cruzaban cada día y la complejidad de todo, en conjunto, era cada vez mayor. Por todo ello hasta las ocho de la tarde no comenzó el ensayo de la siguiente escena.

ESCENA 9 Ajedrez

Sinopsis:

La muerte y un joven juegan al ajedrez.

El joven gana.

Tras la coloquial escena de la familia se retoma el tono apocalíptico de *DDD III*. Muchas cosas habían sonado a muerte con anterioridad. Ahora queda explícito: la muerte juega al ajedrez. Lo extraño parece que perdiera la partida, en medio de tantas catástrofes naturales y desgracias humanas. Y lo que no llegó de sorpresa fue la idea del juego y el tratamiento limpio de la muerte. "Ajedrez" era el título provisional. Se forman tres grupos: en el centro, la muerte (Brian: moreno, fuerte) y el niño (Juan Carlos: bajito, tierno); al fondo, el rey (Felix: rubio, alto) y la reina (Marianna: pura estatua griega), y en los laterales de la izquierda y la derecha, el resto de las piezas del tablero (tranquilos espectadores).

El rey, pues, es un asistente de dramaturgia que como tal no había intervenido durante toda la obra. Aunque había otras opciones, nadie mejor que aquel altísimo alemán encarnaría a la máxima figura. (Así actuó Wilson durante el taller: improvisa algo, busca lo que necesita o a quien necesita para hacerlo y pide que se realice de inmediato y a la perfección).

La estructura, tan explícita en la cuadrícula del ajedrez, cobraba vida propia en esta escena. Acerca de *A Letter for Queen Victoria* Wilson escribió:

"Me gusta el rectángulo, que es el marco del escenario de proporciones clásicas. Es como un sobre: hecho de líneas rectas. La idea de la carta vino después. Primero fue algo que vi y algo que escuché. Tenía una fotografía de Cindy Lubar, tomada en un ático en Francia, vestida con un trozo de tela triangular con un agujero por donde sacaba la cabeza. Parecía un sobre. Entonces escuché en la radio o en la oficina que alguien decía: Tienes una mancha en tu collar. Lo escribí y pensé: Todo tiene la misma forma. Si tienes un collar blanco con restregón en él y lo enmarcas, tendría las mismas líneas diagonales que un sobre".⁸

Así surgió *A Letter for Queen Victoria*. En cuanto al contenido de la escena, la muerte ha encontrado muchas interpretaciones a lo largo de su trayectoria, sobre todo en las óperas y en los textos de dramaturgos contemporáneos que Wilson ha montado. El personaje del niño le ha acompañado a lo largo de su carrera. Y los reyes conectan con la seriedad, la firmeza, la actitud erguida de los personajes (y del propio director). La resolución del tablero de ajedrez fue muy sencilla: una cuadrícula con pequeñas piedras sobre las que había una hoja de árbol y un papelito. Se inventó así un juego en el que gana quien llega a coger antes que el otro unas determinadas piedras.⁸

De modo que casi no se emplean las piezas humanas, que actúan como referencia. Los grupos de los laterales tan sólo ejecutan algunos movimientos al compás de la acción principal, y dos actrices se convierten en improvisados caballitos: corriendo alrededor del tablero y llevando en la batalla final a la muerte y el niño. Los reyes se mantienen mayestáticos en sus sillones hasta que al final participan en el rito de la condecoración del ganador: el niño, quien vence con limpieza y elegancia.

La escena en conjunto parecía bien resuelta con la eficaz disposición de los personajes y el dinamismo del juego. En cambio, faltaba algo. Para el dramaturgo Wolfgang Wiens el fallo estaba de nuevo en la simpleza, en la fácil lectura de la historia. Entre los demás dominaba la sensación de que no se había explotado una situación con una mayor riqueza de posibilidades. Terminaba así el tercer cuarto de la obra. Quizá por ello se resentían las últimas escenas: los dos primeros tercios habían sido más interesantes. Ahora ya sólo quedaba el final: Ángel caído, El búho y Titanic.

Se pudo disfrutar de una gala benéfica donde era conveniente que aparecieran los muchachos de Watermill. Más tarde se pusieron vídeos sobre Wilson en el Centro. Durante los visionados, Ann Christin Rommen habló de la gala benéfica de 1996. Se utilizaron varias zonas alrededor del edificio y la azotea para el *cocktail* y para la función. Hubo pequeñas actuaciones de Wilson, Knowles, Philip Glass, Lucinda Childs... Y se recaudaron 250.000 dólares para la subvención del programa de talleres de verano y la construcción del edificio de Watermill Center. (En 1997: 1.200.000 dólares).

Undécimo día/jueves, 7 de agosto

ESCENA 10 Ángel caído

Sinopsis:

Diez ángeles caídos.

Dios acaba de crear el universo.

Entre sus fuerzas de trabajo un ángel inicia una rebelión.

Se proclama a sí mismo "Rey de la luz".

Dios pone fin a la revuelta y expulsa al "Rey de la luz" fuera del universo.

Caen

caen y caen

y aún hoy siguen cayendo.

La escena 10 lleva el título de *Fallen Angel*. Después de una breve descripción de su contenido, el orden que se sigue en su construcción fue el siguiente: Wilson coloca las mesas y las sillas de los ángeles, y el sillón del rey/dios; después

construye una bola gigante (el mundo); sitúa a los actores y, por último, se fabrican y se colocan las alitas de los ángeles.

Se trata de la escena con más texto de toda la obra. (Junto con la recitación del poema *The Wind*). Al día siguiente todos los participantes en la escena reciben la transcripción exacta de la improvisación del director, es decir, de los diálogos. El texto, según la anotación de uno de los asistentes de dirección (Ergun) aparece mecanografiado en una página como la siguiente.

Lights up
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (7)
P AGA AGA AGA AGA AGA AGGAA
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (4)
P AGA AGA AGA AGGA AGA MINDA EARTH
AGA AGA AGA AGGA AGA MINDA EARTH
AGA MINDA EARTH
AGA MINDA EARTH
AGA AGA AGA AGGA AGA MINDA EARTH
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP (3)
P AGA AGA AGA AGGA AGA MINDA EARTH (*holds up the ball*)
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (6)
S ARCH ARCH ARCH ARK ARCH ARCH... (*stop near PEDRO*) (*stand*)
ARK!
ANGELS PIRUP (1)
S ARK ARK ARK ARK ARK ARK... (*turn to angels*) **ARCH!**
ANGELS **ARK!**
P AGA AGA AGA AGA AGGA
S **ARCH!**
ANGELS PIRUP PIRUP (2) (*quick*)
J ARCH
S ARCH
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (4)
P AGA AGA AGA AGA
S ARCH ARCH ARCH ARCH ARCH ARCH... (*to Sandra*) **ARK!**
SA ARK ARK ARK ARK ARK (*stop near PEDRO*)
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (4)
J ARCH ARK
S ARK ARCH
J+SA ARCH ARK ARK ARCH
SA ARK ARCH
J+SA ARCH ARK ARK ARCH ARK... (*till centre*)
ANGELS PIRUP PIRUP (2)
J **ARK!** (*to Marianna*)
M ARCH ARCH ARCH ARCH ARCH ARCH... (*stop near Juan*)
P AGA AGA AGA AGA
A+JU PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (7)
LADIES ARCH ARCH (2)*
A ARK ARK ARK (3) (*sitting*)
LADIES ARK ARK (2)
P AGA AGA AGA AGA AGA AGA AGA AGA
JU PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP... (*Antonio comes to Juan*) PIRUP

A	ARK!
JU	ARK
LADIES	ARK (<i>sticks up</i>) (<i>low</i>)
A+JU	ARK ARK ARK ARK ARK (<i>in centre</i>)
LADIES	ARCH (1)
P	AGA AGA AGAA AGGA AGA AGA AGA MINDA EARTH (<i>sneeze</i>)
JU	PIRUP (1)
ALL ANGELS	PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP... (<i>fall down</i>)
P	AGA AGA AGA AGA AGGA AGA AGAA AGA... (<i>put right foot on chair</i>)

Lights down

La escena provoca la hilaridad de los participantes. Requiere un gran número de actores, se crea una buena complicidad y la ridiculez del planteamiento desemboca en carcajadas constantes. De un lado, los angelitos: sentados en sus sillas, frente a sus mesas (pequeños pupitres de colegio), movían sus alitas-manitas y protestaban con sus "PIRUP PIRUP"; de otro lado, el rey/dios: sentado en su trono, sosteniendo el mundo (una gigantesca bola envuelta en papel de periódico), imponía su ley con un atronador "AGA MINDA EARTH".

Wilson también se ríe y de vez en cuando hace alguna indicación. Le interesa que el texto sea neutro: sin entonación especial ni interpretación ni emoción. Es la única escena en la que los actores se enfrentan a un texto. Se enfatiza la claridad de la dicción, la frialdad de la expresión y la diferenciación del volumen. Los movimientos en ocasiones parecen ajenos a lo que se dice y sólo en determinadas ocasiones acompañan a la palabra para realzar su expresión. Así el efecto de la escena procede del resultado del conjunto: un diálogo incomprensible entre seres celestiales. Resulta esencial la incorporación de un lenguaje inventado, desconocido, que no obstante porta mensajes codificables por parte del espectador. Aquello parecía al público tan estúpido como extraordinario. No en vano en el teatro contemporáneo, sobre todo desde Eugène Ionesco, se sabe que lo absurdo se halla en el filo de la navaja donde se deslizan la ridiculez y la genialidad.

Duodécimo día/viernes, 8 de agosto

ESCENA 11 El búho

Sinopsis:

Un búho enjaulado hace una proclamación.

Una niña mira a través de su telescopio.

Ve un meteoro que en su caída amenaza con destruir un pequeño pueblo.

La gente del pueblo camina en sueños.

La niña tira un par de dados para determinar el destino de la gente.

Se pone una falda enorme y libera al búho.

Su falda cubre a la gente del pueblo.
La niña atrapa el meteoro y salva al pueblo.

Sobre una mesa en el margen derecho del escenario está el búho. Realiza unos movimientos mecánicos y da paso a la acción del resto de los personajes, de identidad incierta. Unos portadores trasladan frente al ave la silueta de una ciudad —recortada sobre cartulina y transportada con varillas, en conexión con la técnica empleada en la escena de Pandora—. La actriz más bajita, Sandra Villegas, aparece en el centro de la escena con una máscara gigante: es una especie de ser andrógino extraterrestre cabezón de color blanco. Cuatro verdugos —entre ellos, el asistente de dirección Jorn Weisbrodt, que no había participado en la obra hasta ahora, pero encajaba en el papel: alto y rudo— atan cuerdas muy finas a la cintura del andrógino. Después llevan las puntas a los laterales del escenario formando algo parecido a una tela de araña.

No hay texto ni movimiento ni coreografía: Es una acción teatral sonoramente muda y mínima, aunque de conjunto. Quizás la introducción de la máscara por primera vez era lo más significativo en esta penúltima escena. (Durante el ensayo la actitud del director es seria, rígida, severa. Entra en una especie de trance. Y su máxima concentración crea tensión entre los participantes). Wilson pensó que el grupo del anfiteatro podría vestir trajes de baño. Luego leyó algunos fragmentos de textos de Christopher Knowles a quien pidió que compusiera algo acerca de los elementos: tierra, fuego y agua. (Ya había escrito sobre el viento. Knowles participó como actor en una escena de *DDD III*. Cuando el director le pidió que escribiera un texto no supo bien lo que tenía que hacer, sorprendido por la petición y preocupado por su falta de tiempo).

Después de los ruidos y la actividad del “Ángel caído”, sigue una secuencia tranquila. A estas alturas de *DDD III* ya se perciben con claridad estos cambios de ritmo. De hecho resulta perceptible una cadena continua de elementos como los que aparecen a continuación. Es un juego de contrarios:

individuo	grupo
parejas masas	
acción	reacción
rapidez	lentitud
grande	pequeño
lleno	vacío
bondad	maldad
positivo	negativo
norte/sur	este/oeste

ESCENA 12 Titanic

Sinopsis:

Una mujer está sola, abandonada, en el salón de baile del Titanic.

El agua le llega hasta las rodillas.

Llora.

Un hombre entra y se le acerca.

Se presenta y le pide un baile.

Mientras el agua sube, hacen pequeñas piruetas de baile en el salón.

Holm Keller, que no había tenido problemas de aceptación de sus historias durante las últimas escenas, lanzó la última. Brevísimas. Las ideas claves son: Una mujer/abandono/salón de baile/Titanic. ¿Qué mujer, de qué edad, qué hace? ¿Qué tipo de baile? ¿Cómo representar el barco? ¿Dónde está el mar? El escenario está vacío por completo. Wilson se sitúa en una esquina, alejado. Entonces comienza a caminar. Se marcha y vuelve con una silla. Coge una mesa. Otra mesa. Trae más sillas, sillones: de todos los colores, tamaños y épocas. Algunos de los participantes ayudan a trasladar muebles. Al final forma una línea periférica en forma de “u” invertida. En la sala se crea un gran silencio: la descripción resulta mínima (mujer en el Titanic). Wilson empieza a señalar: “Tú, aquí; tú, allí...”. Convoca a todos los participantes del taller. Pero necesita más gente: “Llamar a Kamel, a Cato, a...”, ordena. Hasta que llegan refuerzos. Aquel cuadro, el último, requería muchos colores y figuras. Se finge un apagón total. Hay mucho bullicio y expectación en la sala contigua al escenario. Los actores salen a colocar los muebles. Se marchan y vuelven a tomar su posición. Luz.

Veintidós intérpretes en total. Todos aparecen sentados o en pie ocupando el mobiliario de aquella simple sala de baile del Titanic. Excepto dos: la mujer abandonada (Tassy) estaba en el centro de la escena hacia el fondo, sobre una pequeña tarima; y un hombre (Jamie) viejo de andar lento y cansado, con una barba blanca de papel. La mujer se movía en un ligero balanceo, muy suave; daba la impresión de que estaba volando, de que era una gaviota o de que estaba flotando sobre el mar. Sobre las aguas que arrastraban hasta el fondo el buque insignia de la tecnología y el progreso del siglo XX. (¿Fin de la era industrial? ¿Fin, por tanto, de la modernidad? Algo difícil de definir, sin leyes: sólo con lógica e ideología, como señaló Jean Baudrillard.²³ ¿Comienzo de la posmodernidad, modelo de la sociedad posindustrial, con leyes pero sin lógica ni ideología? Posmodernidad a la que se vincula a Wilson.

El hombre sigue la “u” marcada por los muebles, tocándolos todos, deteniéndose a cada instante, acariciando los inmóviles seres que permanecían como estatuas en aquel lugar desolado. Hasta que, al final de su largo recorrido, llega donde está la mujer. El hombre la mira. La observa durante mucho tiempo. La acompaña en su ligero balanceo. Roza su piel. Un brazo. Las miles de muertes causadas por el hundimiento del Titanic encontraban reposo en un instante hermoso. Después de tanta destrucción: un momento de encanto. Como se ha

escrito: "Hay plagas y horrores del todo inevitables: en lo que deliberadamente elegimos y situamos ante nosotros mismos, todo debería ser, al menos, perfecto y bello. El tiempo y los bárbaros me han enseñado ésto. No es posible a ningún ser humano alcanzar la felicidad. [...] Es posible elegir muchos deleites absolutos y gustar, antes de morir, algunos momentos de total encanto".²⁴ Y así termina el taller de *Death Destruction & Detroit III*.

Decimotercer día/sábado, 9 de agosto

Último día del taller. Está previsto un pase final de *DDD III* ante el resto de participantes en Watermill Center 97. Las grabaciones en vídeo habían sido muy importantes en el transcurso de los ensayos debido sobre todo a la complejidad de repetir los movimientos y las acciones con total exactitud. Por las noches, después del largo día de trabajo en el Centro y de ensayos, los actores se pasaban horas mirando el televisor. Jamie, el viejo de la escena final, ensayó su parte hasta las cinco de la mañana: ¡Un simple recorrido que tan sólo duraba unos minutos mirando muebles!

El pase final resulta importante por la necesidad de tener una visión global de lo que hasta ese momento era *DDD III* y la imprescindible grabación en vídeo para recordar lo que se había hecho en 1997. (La tercera y última fase del taller de *DDD III* comenzaría en el verano de 1998 tomando como punto de partida la grabación en vídeo. Los participantes en el taller del 97 no estarían en el 98. Nuevos participantes y colaboradores verían el resultado de aquellas dos semanas para iniciar el trabajo definitivo. La obra se había construido con mucha rapidez. En los últimos días se trabajó durante horas y se terminaron dos o tres escenas al día. Los problemas de coordinación ahora resultaban más preocupantes que los momentos individuales. En cambio había nerviosismo: era una función ante un público exigente.

Además, los detalles son muy reveladores en la obra. El carácter minimalista de las acciones multiplica su intensidad y el tiempo dilata su significación escénica. Todo salió bien. Algunas escenas mejor que otras. Se había realizado un gran esfuerzo. Los márgenes de tiempo eran razonables. Casi no hubo errores importantes. Y la tensión contribuyó a cargar las energías de los actores.

"Muy bien. Muchas gracias a todos. Habéis estado fenomenal", concluye Wilson.

Tras algunas observaciones e indicaciones del director a sus colaboradores, terminan los ensayos. Alegría entre los participantes en el taller. Las cosas han salido bien. Pesan algunos fallos y surgen comentarios de todo tipo sobre algún actor o escena en particular o algún momento en especial. Un sector continúa reticente al método Wilson. Les parece muy frío, piensan que todo está muy calculado y que el trabajo con los actores se basa en la repetición mecánica de movimientos con poco sentido. La obra en conjunto quedaba hueca: poco sugerente y distante. Otro sector, tras la visión final de la obra, había captado con claridad elementos que antes habían quedado dispersos. La evolución

dramática cobraba una significación que de forma aislada se perdía en ocasiones. En los montajes de Wilson la estructura es fundamental, por lo que conocer cómo operan sus mecanismos internos ayuda a entender ciertas claves escénicas. No sólo argumentales ni emocionales. El psicoanálisis de un sueño puede conducir a la comprensión de lo que antes parecía inconexo o incoherente, pero no es una técnica infalible para curar males de la mente. Como no es el único camino para conectar con el corazón de una obra de Robert Wilson.

Wilson recita más tarde su *Hamlet: a monologue* en LongHouse Foundation.

Todos los participantes son invitados a una gala benéfica. Organizada por LongHouse Foundation en Southampton, la recaudación sería compartida entre Watermill Center y esta fundación dedicada a la organización de actividades culturales para la comunidad de los Hamptons. Estaba prevista una lectura de Wilson de su versión de *Hamlet*. De modo que la tarde estuvo dedicada a este acontecimiento de sociedad. El director comenzó a ensayar su monólogo, pero decide dejarlo en manos de la improvisación. A las seis tiene lugar la función. Wilson, vestido de negro, destaca en la blancura de la mesa y las lonas del pequeño escenario al aire libre. Allí da vida frente a unas cien personas a Hamlet, Laertes, Ofelia, Gertrudis, Polonio.... Con pasión y elegancia, lee su *Hamlet* sirviéndose de unos cuantos objetos. Alineados sobre la mesa aparecen una daga, una máscara, un velo, una pluma para escribir... Wilson los tomaba con delicadeza y los mostraba. Se cubre la cara con el velo antes de matar a Polonio y al final muere con la daga envenenada. Se trata de la actuación de un director de escena: la transformación del creador en ser creado. Ver y oír la interpretación de un texto en su visión. Conocer sus inflexiones. Descubrir su fortaleza y su debilidad. Indagar en su presencia escénica. En el espacio mínimo de una mesa y una silla, con el uso de aquellos pequeños artilugios, Wilson mostraba su porte erguido y su característica contención expresiva. Domina la palabra y no la maltrata con voluptuosidades. “La actitud está en el gesto”, decía el maestro catalán del movimiento Albert Vidal. Y así es el *Hamlet* de Wilson. Gesto que en sí mismo pretende ampliar su eco cargado de ideas y de emociones, de sabiduría universal y de desgarró infinito. Sin embargo algunos asistentes —entre ellos varios participantes de los talleres— sucumbieron ante el sueño profundo. No se sabe si por la avanzada edad del público, el cansancio tras la larga jornada o la falta de conexión necesaria para escuchar con atención a Wilson-Hamlet.

El sábado es un día libre en Watermill. Por la noche muchos participantes asisten a una fiesta en una isla cercana. En el Centro se queda el resto frente a los vídeos. Entre ellos, un reportaje de la BBC dedicado a Wilson y una representación de *Alice*. Hay personas que jamás habían visto una de sus obras. Y todos descubren detalles como el origen del edificio que aparecía en *Einstein on the Beach* basado en el edificio que hay frente al apartamento de Wilson en Manhattan. Y también se ve el desastre ocurrido en Italia. En un pase de una sección de *the CIVIL warS* para los productores que iban a decidir si financiaban la obra o no, se cayó una figura gigantesca de Abraham Lincoln. “¡Basta, basta! ¡Quiero una respuesta ahora! ¡Ahora mismo o no se hace!”, estalla Wilson. (Los

italianos, sentados unas filas más atrás, se alborotan). “¡No hay discusión! ¡No quiero oír ni una palabra!”.

Decimocuarto día/domingo, 10 de agosto

Al día siguiente del pase final se organiza una reunión de producción. Dirigida por Ann Christin Rommen (asistente de dirección), intervienen en ella Jacques Reynaud (vestuario), Peter Botazzi (escenografía), AJ Weissbard (iluminación) y varios participantes (asistentes de dirección) en el taller. Según cuenta Ann Christin, Wilson formaba parte de este tipo de reuniones años atrás, cuando seguía muy de cerca cada fase del proceso en cada producción. En los últimos años delega más funciones en sus colaboradores. De modo que el director siempre tiene el control del resultado final —su marca personal es indisoluble—, pero los artistas y profesionales que trabajan con él se sienten más libres en un régimen de trabajo abierto. Junto con la grabación en vídeo, de aquella reunión saldría la memoria de *DDD III* tras el taller de 1997. Se planta la elaboración de dos libros y dos recopilaciones:

Libro de presentación:

Para el Lincoln Center y los demás teatros promotores de la obra, con el fin de que se pueda realizar un seguimiento de la producción; también serviría para presentar el proyecto a posibles patrocinadores o bien otros teatros.

Libro visual:

Para Wilson y sus colaboradores, como punto de partida para continuar el trabajo en el verano de 1998. Aquella reunión de producción sirvió para hacer un primer recuento de todas las ideas y los elementos que habían surgido en la creación de cada escena, así como una primera puesta en común de sugerencias.

Inventario de producción:

Se elaboraron diversas listas, con aportaciones de todos y en particular de los responsables de cada sección: intérpretes, objetos (*atrezzo*), mobiliario.

Ideas de Wilson:

Recopilación de las principales ideas de Wilson en función de los distintos elementos que intervienen en cada escena: interpretación de los actores, espacio escénico, vestuario, iluminación, elementos audiovisuales...: texto, movimiento, imagen, sonido.

Ideas de colaboradores:

Primeras impresiones creativas a partir de una visión global de la obra junto a otros colaboradores: observaciones, sugerencias.

Al término de la reunión queda hecho el siguiente inventario de producción:

ESCENA 1	juicio final
TIEMPO	21 m

REPARTO	cantante del Tíbet / pesador de almas / dios ángel de Nueva Jersey / 2 sirvientes / 3 muertos / 3 pecadores (?) anciano-bebé / 10-12 personas en una fiesta
ESPACIO	libro / escala / trono / silla de dios / pequeña casa envases de palomitas / tablas de percusión / divisores
IMAGEN	3 pantallas con imágenes de desierto+O.J. Simpson
ESCENA 2	el gallo
TIEMPO	12:50 m
REPARTO	gallo / músico / mensajero / cordero / 3 ángeles / 7 iglesias
ESPACIO	isla: tabla+ramas / botas / estatua de cordero 2 escaleras: alta+baja / arbusto / vara+rodillo periódicos
ESCENA 3	Maelstrom
TIEMPO	7:30 m
REPARTO	mujer / 3 hombres
ESPACIO	silla con ruedas / 3 tablas de diferente altura 3 ponchos / 3 sombreros / 3 bastones / 3 espejos
IMAGEN	3 pantallas con imágenes de desierto + O.J. Simpson
ESCENA 4	muerte de una dama
TIEMPO	13 m
REPARTO	anciana
ESPACIO	gafas / llaves / papel / pluma / peine / taza pastel / varilla / tela / plástico / mesa / silla
TEXTO	2 narradores leen un texto de Christopher Knowles
IMAGEN	(?) imágenes de muerte
SONIDO	antinaturalista, acompañando las acciones
ESCENA 5	la ejecución
TIEMPO	10:30 m
REPARTO	zar / emperatriz / hijo / 2 hijas comandante / 4 soldados
ESPACIO	silla / 5 varas-armas
IMAGEN	bustos de personas sobre telas al viento
ESCENA 6	la caja de Pandora
TIEMPO	13 m
REPARTO	mujer alfarero / 8 jugadores de casino
ESPACIO	hombre-marioneta / varilla / papel / cerillas rollo de papel / bolsa / 8 varas de ruleta-espadas vasos / gafas / plataforma
ESCENA 7	la inundación
TIEMPO	9:10 m
REPARTO	hombre / mujer / 6 ondeadores de olas
ESPACIO	2 juegos de café / 2 bolsas de viaje / caja-barco cuerdas-barco / cuerdas-olas, papelitos-olas

TEXTO	narración de un texto acerca del agua
ESCENA 8	un día en familia
TIEMPO	12:10 m
REPARTO	padre / madre / hijo / hija / abuelo / pato / perro
ESPACIO	sombrero de pescar / sombrero de pato brazo escayolado / trozos de papel / mesa / 6 sillas
ESCENA 9	ajedrez
TIEMPO	8:45 m
REPARTO	muerte / niño / rey / reina / 10 piezas-sirvientes
ESPACIO	2 sombreros-cascos / 2 sillas-tronos 30 grupos de piedras-hojas de árbol-papeles
ESCENA 10	ángel caído
TIEMPO	7 m
REPARTO	dios / ángel rebelde / ángel fiel / 4 ángeles
ESPACIO	bola del mundo-tierra / 6 pares de alas de ángel trono / 5 pupitres (mesas) / 6 sillas
TEXTO	"Aga Minda Earth" + "Pirup Pirup" + "Ark" & "Arch"
ESCENA 11	el búho
TIEMPO	7:50 m
REPARTO	búho / niña / hombre / 2 portadores de la caja 3 portadores del telescopio / 3 ovejas
ESPACIO	máscara / caja / telescopio / pueblo de papel / mesa cuerdas / 7 piedrecillas
ESCENA 12	Titanic
TIEMPO	8:20 m
REPARTO	mujer / hombre / 16 pasajeros
ESPACIO	barba de papel / plataforma / 2 sofás / 14 sillas / 16 mesas
IMAGEN	proyección de imágenes de agua
SONIDO	música muy suave

Recogida de equipaje y direcciones. Entrevistas pendientes. Y reunión de producción. En el tren de regreso estaban Susie Lim (dramaturga), y Jenny Plimmer (diseñadora de vestuario). La primera era ya una colaboradora de Wilson; a la segunda, sufridora del temperamento del director, aún le quedaban ánimos para repetir una experiencia similar. Resultaba extraño estar de vuelta en Nueva York. Watermill quedaba atrás entre sensaciones de liberación y nostalgia.

PARTICIPANTES

La mayoría de los participantes que asistieron a Watermill Center en el verano de 1997 realizan actividades vinculadas a las artes escénicas. También acudieron

los colaboradores de Wilson que trabajaron en los proyectos que estaban programados. Los primeros en llegar fueron los responsables de la construcción y de la producción de los talleres. Los participantes mostraban una alta formación o bien una reconocida experiencia profesional. Los curriculums parecían selectos. (Enviar una fotografía era importante). En cuanto a cómo habían llegado a Watermill los participantes, se dieron diversas vías. Algunos habían escrito cartas personales a Wilson incluyendo alguna muestra de su trabajo y otros solicitaron su participación en los talleres a través de sus universidades o centros de estudio. Muchos habían conocido a Wilson en Alemania o Francia donde fueron invitados. Y algunos profesionales simplemente enviaron su curriculum.

A través de los años se han originado dos fuentes principales de reclutamiento: los acuerdos con universidades de Estados Unidos y de otros países a través de los cuales cada verano llegan estudiantes a Watermill, y los contactos directos de estudiantes o profesionales de todo el mundo con Wilson. Los llamados "participantes" son aquellos que acuden al Centro como internos, con y sin beca, con mayor o menor sueldo, artistas, estudiantes o profesionales. Y los "colaboradores" son aquellos que trabajan o han trabajado en régimen profesional con Wilson. La idea era hacer entrevistas breves, empleando siempre las mismas preguntas. Se obtendría así una visión diversa y contrastada sobre un único tema: la obra de Robert Wilson. El objetivo era evitar lugares comunes, los comentarios típicos que la mayoría hace sobre Wilson, tanto como juicios personales. Y ambos objetivos resultaron también complicados. El primero porque, según era evidente al finalizar las entrevistas, incluso personas cercanas o colaboradores de Robert Wilson no profundizan en la personalidad y el interior de su trabajo. O no les interesa. Y el segundo porque en Watermill era difícil separar la experiencia personal del análisis objetivo. En definitiva: los participantes trataban de esclarecer las entrañas del Wilson/mito y del Wilson/bestia. Las preguntas fueron las siguientes:

- 1 ¿Qué distingue a RW del resto de los directores de escena?
- 2 ¿Cuáles son las características particulares de la obra de RW desde el punto de vista de su disciplina y su colaboración con él?
- 3 ¿Cómo definiría el trabajo de RW con tres palabras?

La primera pregunta solía ir acompañada de apostillas como: "¿Qué tiene él que no tengan otros directores o artistas?". "¿Qué lo hace único (si lo es) o genial (si lo es)?". Y en ocasiones se despejaban comentarios muy consabidos para que no se repitieran. La segunda pregunta llevaba especificaciones del tipo: "No responda en general sino como actor o como escenógrafo (lo que corresponda)". La tercera pregunta era la más difícil. Por lo general los entrevistados lanzaban lo primero que les venía a la cabeza (que era lo que se

pretendía). Aunque algunos tardaron mucho, y unos cuantos pidieron responder al día siguiente.

ENTREVISTAS A PARTICIPANTES

Juan Carlos Giraldo/actor, Colombia

Actor de Corporación Teatro Estudio de Bogotá, había obtenido una beca del Kennedy Center de Washington para asistir a Julliard School.

1 Wilson realiza un trabajo totalmente formal. Las emociones en su obra tienen un sentido estético, por lo que creo que no considera las sensaciones comunes sino que crea una especie de mundo traspuesto. Un mundo que refleja un punto de vista extremo en el que lo mínimo es llevado a lo máximo.

2 Su capacidad de crear imágenes con elementos muy sencillos. Wilson hace pinturas escénicas. Maravillosas. Para mí, como actor, es difícil seguir sus pautas porque no estoy acostumbrado a este tipo de trabajo. Trato de cargar de energía los movimientos que él marca para que no se genere algo vacío, para no actuar como un maniquí. De otra forma, el cuerpo no llamaría la atención. Intento saber por qué se hace cada movimiento ya que el actor debe conocer el sentido de lo que hace, aunque no sea la misma intención pretendida por Wilson. Nunca dice lo que quiere.

3 Limpieza, línea, inteligencia.

Sarah Lively Clarke/bailarina, Estados Unidos

Cursó estudios de baile en Nueva York, donde trabaja como free lance

1 Lo que más me llama la atención son sus movimientos aññados: la manera en que Wilson proyecta la inocencia de un niño. Algo que está conectado con otras cosas muy reveladoras. La postura de sus pies, por ejemplo, refleja algún tipo de impedimento que él convierte en algo hermoso. Es como un defecto que cobra vida de una forma maravillosa.

2 Su trabajo también recoge la influencia de la danza asiática, del teatro japonés. Y el resultado final es algo sorprendente. La creación de las diferentes escenas se basa, más que en historias o personajes concretos, en la coreografía. No se trata de la individualidad sino del conjunto, de la construcción gráfica, la composición arquitectónica.

3 Impulsivo, gráfico, inocente.

Sandra Villegas/actriz-directora de escena, Ecuador

Estudió teatro en Ecuador y Nueva York donde trabaja como directora.

1-2 Wilson ve el interior de los actores. Sabe exactamente lo que sienten. Sólo observándolos al caminar fuera del escenario o realizando cualquier otra actividad, tiene la capacidad de leer, de saber cómo son. No todos los directores

tienen esta habilidad. Y no se conforma con cualquier cosa. Es muy exigente. Me encanta.

3 Excéntrico, genio, chistosísimo.

Francesca Covatta/directora-asistente de dirección, Italia

Dirige sus montajes y trabaja como asistente de dirección en Italia y Francia.

1-2 Lo más importante es que no vincula las emociones con los movimientos. A Wilson le interesa la creación de pinturas vivientes, de esculturas en movimiento. A partir de ahí añade el resto de elementos. Los actores no saben lo que hacen. Las emociones provienen de las imágenes. Realiza arquitectura en teatro.

3 Frío, inteligente, preciso.

Tassy Thompson/escultora-artista de *performance*, Escocia

Al margen de su trabajo como escultora, participó como actriz en el taller.

1-2 El espacio que hay detrás de las esculturas. Cuando sitúa una escultura en el escenario se puede ver desde distintas posiciones. Muestra en todas sus dimensiones. Y son piezas en sí mismas. Tienen un propósito escénico.

3 Caos, orden, caos.

Antonio Araújo/director de escena, Brasil

Director, profesor y especialista en artes escénicas de vanguardia.

1 El trabajo teatral de Wilson se centra en la construcción plástica del movimiento en el espacio. Es lo que lo distingue de otros directores de escena. Además, supone el primer paso del proceso creativo situándose antes que el texto o incluso antes que la interpretación de los actores. Trabaja como un coreógrafo, como un director a la antigua. Se sube al escenario y realiza las acciones que los actores deben imitar. Su método de dirección pertenece a tiempos pasados.

2 En cierto sentido es clásico. Lo que sucede es que accede al naturalismo desde lo conceptual. Resulta muy interesante como parte de algo muy concreto —bien sea una situación o una historia—, a partir de la cual elabora otra cosa abstracta. Tomando como base una situación realista, a través del tratamiento del movimiento, del espacio, del sonido..., llega a la abstracción total.

ENTREVISTAS A COLABORADORES

Wolfgang Wiens/*dramaturg*, Alemania

Uno de los dramaturgos de mayor prestigio en Europa y asiduo colaborador de Wilson. En Watermill participa entre otras obras en "The Lady from the Sea".

Todo en escena ilustra el texto. De distinta forma. Pero lo más peculiar es que desde las acciones hasta la iluminación o el decorado no tienen porqué estar relacionados con el texto. Lo primero es una situación. Después los demás componentes: el espacio escénico, los objetos, el vestuario... Y finalmente el texto. En ocasiones se adelanta su llegada, otras veces se retrasa. El orden no es exacto. No está preconcebido en esta fase del proceso.

El texto puede representar en diferentes grados la acción. Con mayor o menor precisión. A una escena sencilla en términos de acción o incluso de historia le corresponderá arbitrariamente un texto con la misma sencillez. O todo lo contrario. Si ya está escrito determina la secuencia en que las otras partes se añaden. Puede variar un poco o mucho o bien puede permanecer intacto, pero no por ello deja de servir como base. En cambio, si no preexiste la estructura se arma desde otro punto de vista.

Lo esencial es que el texto aporta estructura. A partir de esta funcionalidad se adapta una partitura musical, un texto narrativo o poético, se crea un texto totalmente nuevo, etcétera. Si bien en general se parte del diseño escénico, las acciones, las situaciones, las interrelaciones entre los personajes/intérpretes... Más adelante, el texto introduce arreglos, cubre huecos o vacíos, aporta unidad.

Ann Christin Rommen/asistente de dirección, Alemania
Trabaja con Wilson desde mediados de los ochenta.

1 El inicio del proceso creativo es lo más interesante para mí. Bob no trabaja sobre personas o personajes en general sino que reconoce inmediatamente detalles, pequeñas cosas de un intérprete. Capta si es débil o fuerte, divertido o aburrido, maduro o inocente, y entonces exagera esas cualidades específicas. Después se incorporarán el resto de los elementos. Es como una cebolla que se va descubriendo capa a capa.

El proceso depende en gran parte de cómo sean los actores. Si tratan de imitar lo que Bob hace o bien si incorporan esos movimientos a su propio yo, a su carácter como intérpretes. Siempre resulta mucho más enriquecedor cuando hay una actitud abierta. Bob trabaja con actores que conoce o bien se organiza un *casting*., pero siempre se hacen reajustes en función de la personalidad de los intérpretes.

3 Genio, loco, divertido.

Jaques Reynaud/diseñador de vestuario, Italia
Ha realizado el diseño de vestuario en varias obras de Wilson.

3 Palabras, imágenes, luces.

Enrique Ruiz-Geli/arquitecto-escenógrafo, España
Colabora en "Danton's Death".

1 Wilson tiene cincuenta años y conserva de una forma intacta, genial, inconsciente su faceta *naïve*. Es algo incoherente e inmaduro. Por otro lado, tiene una gran visión de la economía, los negocios, lo práctico, junto a una infantilidad y un surrealismo total.

2 En cuanto al diseño escenográfico, quizá lo más particular de su trabajo sea el hecho de que genera una tensión constante: en el momento en el que la audiencia adivina, entiende el sentido del escenario, introduce un cambio, un elemento contrario. Lo cual tiene mucho que ver con el tiempo: hay un tiempo destinado a la comprensión pero cuando el público comienza a entender, da un salto, provoca un impacto. El espacio teatral de Robert Wilson representa muy bien el espacio del corazón del espectador. Me interesa el carácter abierto de su obra. Nada responde a nada. Y por lo tanto no existen explicaciones. Se juega con la posibilidad de introducir nuevos elementos desde la perspectiva de una mente abierta, un espacio abierto, un teatro abierto.

3 Magia, piel, perversión.

EXPERIENCIA DE UN PARTICIPANTE EN EL TALLER DE *DDD III*

Intérprete y personaje

Comienzo como observador para realizar un estudio exhaustivo del centro de la presente tesis: el proceso de creación en la obra de Wilson. Y terminé como marioneta de este director durante dos semanas. Participé en diez escenas de *DDD III*. Y si —como él mismo dice— conoce a un actor en los primeros quince segundos en los que actúa, Wilson decidió en ese suspiro de tiempo que debía incorporar los siguientes personajes: sirviente, ángel malo, hombre-caminante, zar de Rusia, jugador de casino-espadachín, ondulador de olas, pieza de ajedrez, dios del universo, búho, pasajero del Titanic. Había varios papeles de grupo (sirviente, ángel, jugador, ondulador, pieza, pasajero) y diversos momentos individuales (caminante, zar, dios, búho). Las intervenciones corales eran mecánicas y colectivas. En ellas es necesario tener en cuenta la coreografía general y las acciones que se realizan en parejas o en grupo. Al ensayar se inventaron indicaciones entre los actores para coordinar movimientos muy *precisos*. *En los momentos individuales destaca el estatismo más que la acción y las posturas más que los movimientos*. La actitud del caminante era normal, relajada, pero los otros tres personajes tenían el mismo perfil rígido: el búho debía ser tan hierático como el zar y dios. El personaje de dios fue la intervención más significativa. Se formó un coro de ángeles que movían sus alitas-manos, sumisos, frente a un demiurgo-rey-dios que sostenía la Tierra sobre su cabeza. Se convirtió en la única escena con texto para los actores, de modo que las *indicaciones para dios enfatizaban mantener un tono de voz neutro y atronar a los ángeles con una proyección fuerte y áspera*. Pero, ¿cómo se interpreta a un ángel, un búho o un ondulador de olas? Sin duda las claves de interpretación eran nuevas para muchos de los participantes. Se podrían resumir como sigue:

RETENCIÓN de acciones físicas

memoria - visual y sonora

anotación - indicaciones escénicas

REPETICIÓN de secuencias físicas

improvisación - acciones

imitación - gestos y movimientos

INTERPRETACIÓN de personajes

marionetas - intérpretes

caracteres - actores

COORDINACIÓN de situaciones coreográficas

individuales - solo

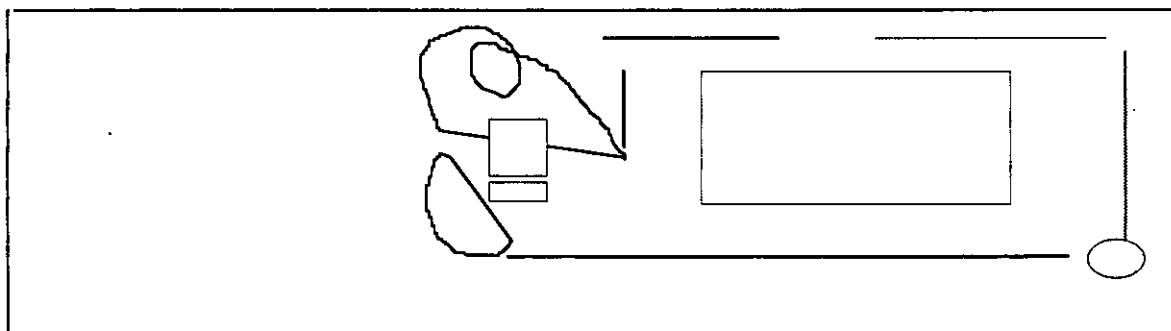
en pareja - dúo

en grupo - cuerpo de baile

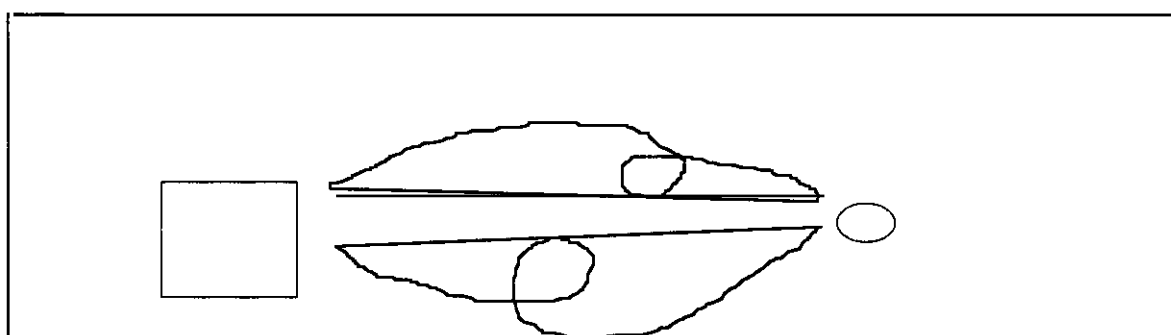
A continuación aparecen gráficas de los movimientos en escena; y se incluyen también los muebles-objeto. De esta manera se muestran dos aspectos esenciales de *DDD III* y, por extensión, de las obras de Wilson: Desplazamientos (individuales y colectivos) y elementos básicos de composición escénica (actores y objetos/muebles).

Desplazamientos de un intérprete y posición de objetos/muebles en *DDDIII*:

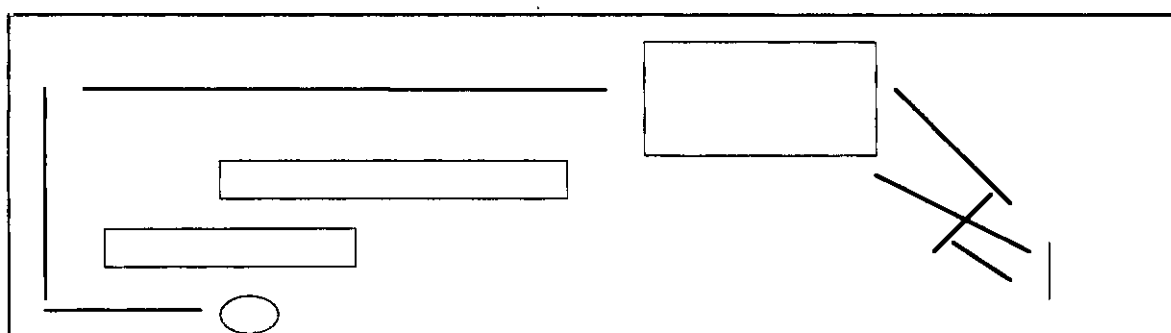
ESCENA 1 juicio final



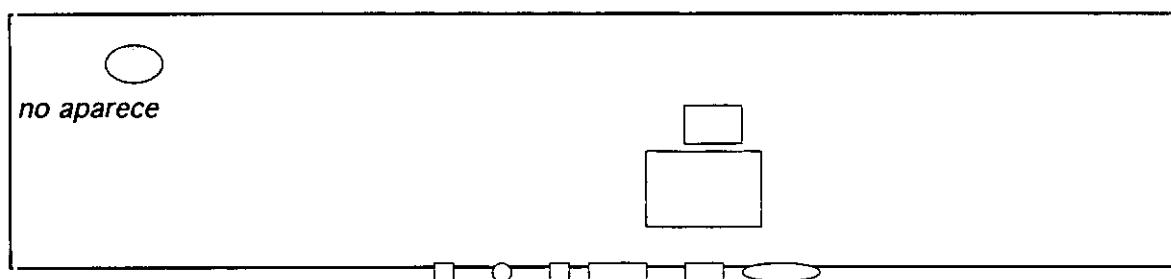
ESCENA 2 gallo



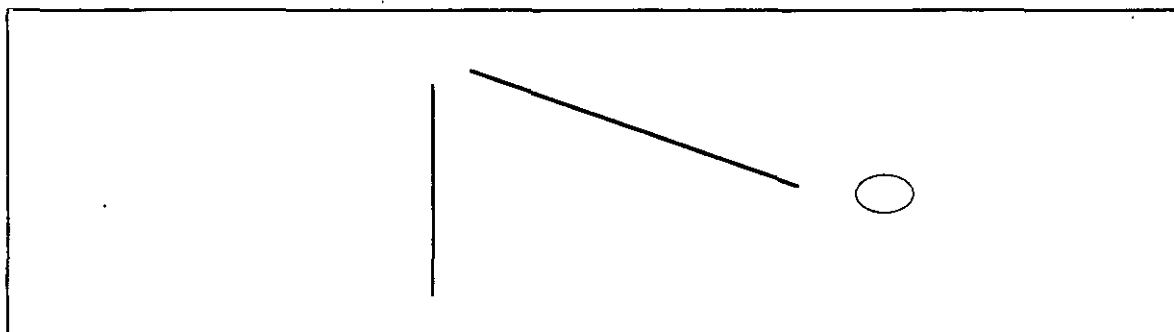
ESCENA 3 Maelstrom



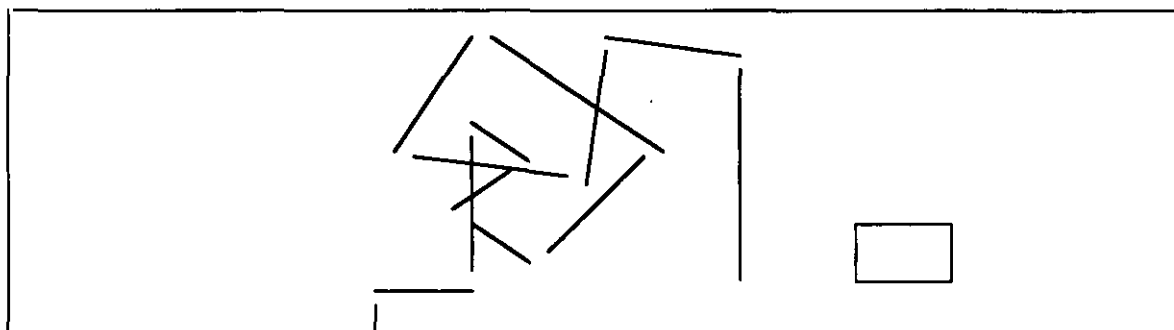
ESCENA 4 muerte de una dama



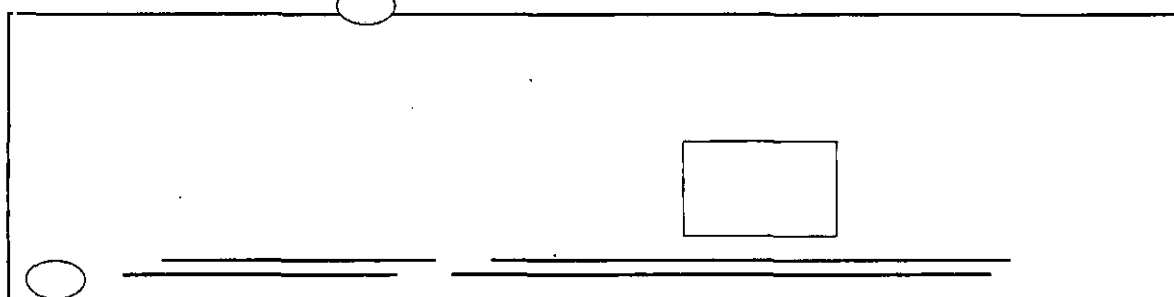
ESCENA 5 la ejecución



ESCENA 6 la caja de Pandora

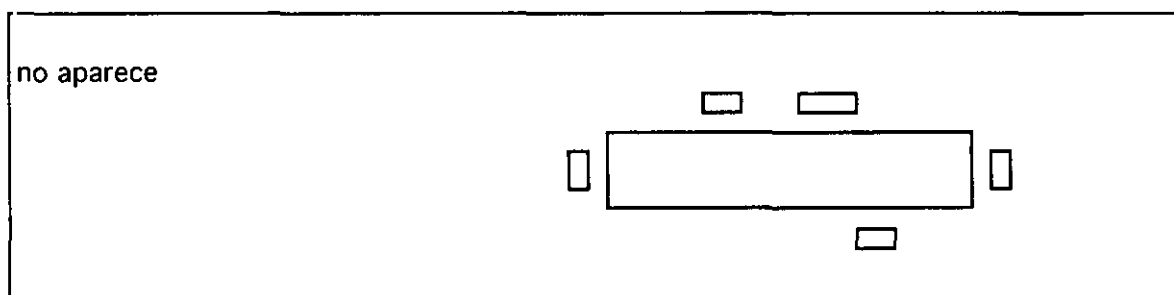


ESCENA 7 la inundación

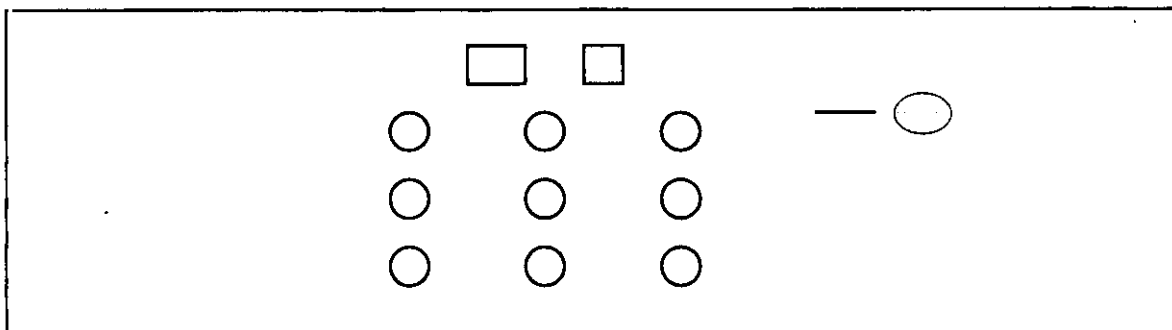


ESCENA 8 un día en familia

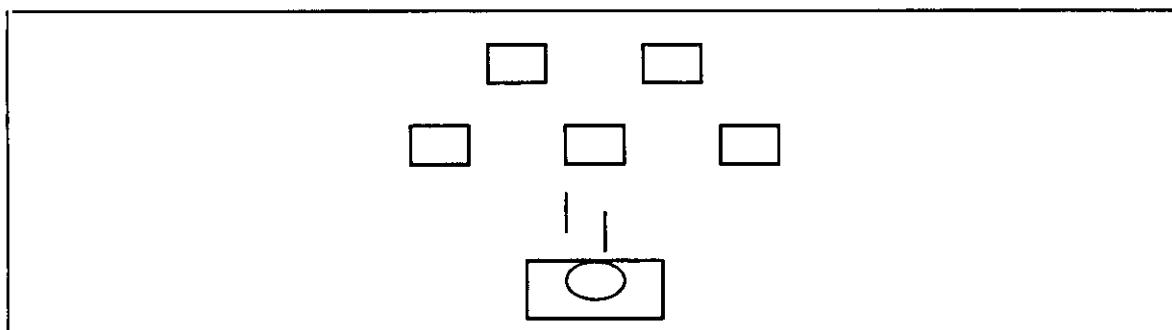
no aparece



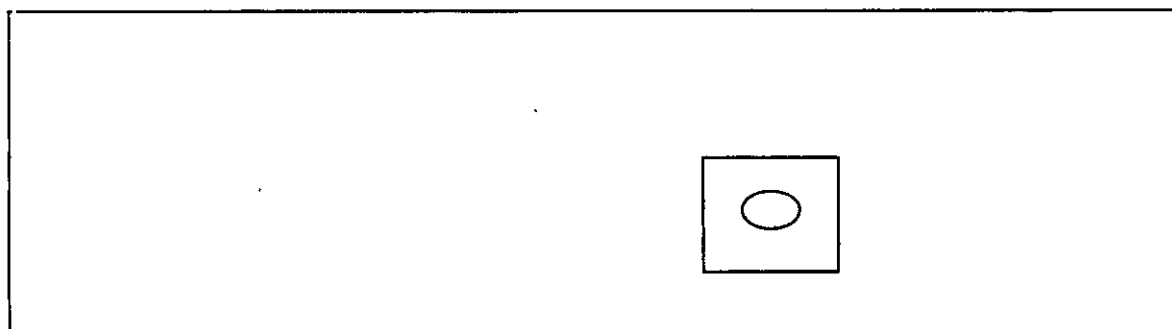
ESCENA 9 ajedrez



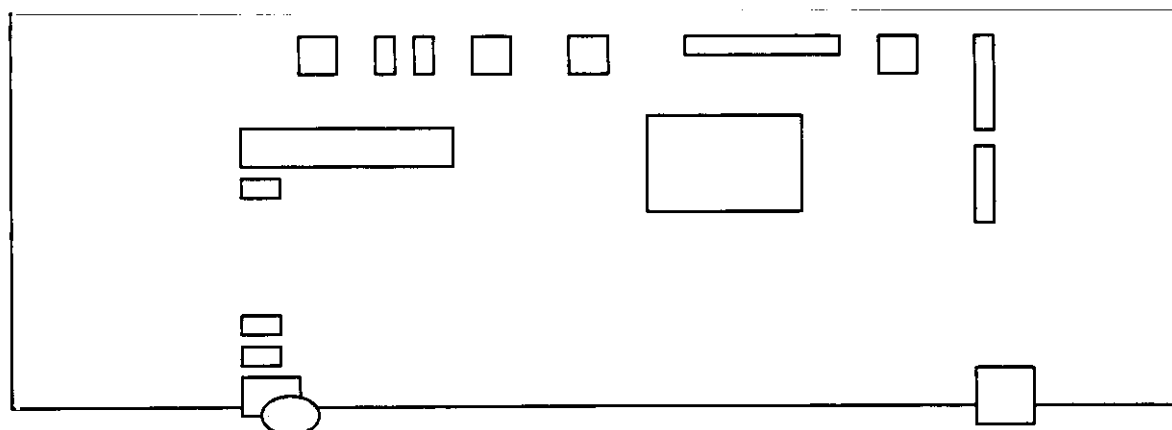
ESCENA 10 ángel caído



ESCENA 11 el búho



ESCENA 12 Titanic



Orden y estructura

9 de agosto. En la gala benéfica de LongHouse Foundation estaba previsto el siguiente programa: Xavier Anthonioz habla acerca del trabajo de arquitectura en Watermill Center. Pedro Valiente habla acerca de los talleres/proyectos en Watermill Center. Dominique Sanda lee un fragmento de *The Lady from the Sea*, donde es protagonista. Susan Sontag lee un fragmento de *The Lady from the Sea*, su versión de la obra de Enrik Ibsen. Robert Wilson lee su adaptación de *Hamlet*. Sanda, Sontag y Wilson llegaron pocos minutos antes de comenzar. A toda prisa, organizan la función y comienzan. Los demás se perdieron en el laberinto de caminos de Southampton. Esa misma tarde Wolfgang Wiens me llamó junto a Xavier (nieto de Picasso) para preparar la charla. En Watermill se trata de mantener todo bajo control, sobre todo si hay una exposición al exterior de lo que ocurre dentro. Como en *DDD III*. Orden y estructura en el contexto de una obra de destrucción y caos. Los polos se encuentran una vez más como señal distintiva del trabajo de Wilson: "Los bárbaros y los salvajes sin duda tienen un fuerte sentido del misterio como lo tienen los gentiles. La gentileza, un sustituto de la civilización inventado por la clase media, teme al intelecto y la sabiduría". Poética alusión de Stefan Brecht acerca de *The Life and Times of Sigmund Freud*.²⁵

Palabra y texto

El 4 de agosto aparece en el diario El País una crítica de la ópera *Pélleas et Melisande* con dirección escénica de Wilson. Al término del ensayo el artículo estaba sobre la mesa. "Toma, tradúcelo, ¿qué dice?". Traduje en voz alta. Había palabras cortadas: la transmisión de fax no fue buena. Y el director se impacientó: "Lee el final". Decía: "Por eso nadie se sorprendió cuando tras la muerte de Melisande su alma comenzó a alzarse mientras el viento movía ligeramente los velos que la envolvían y las luces se apagaban hasta quedar reducidas a la llama de una vela. Era una llamada a la esperanza y posiblemente un homenaje de Wilson al *Ordet* de Dreyer. El cine ya tenía su milagro; el diseño escénico en la ópera, gracias a Wilson, tenía el suyo desde ahora". En los noventa se ha hablado mucho de la creciente atención que Wilson ha prestado a la palabra y el texto. Pero recordemos, por ejemplo, estudios como el de *A Letter for Queen Victoria* publicado por Stefan Brecht en 1978.²⁶ En él sostiene que en el teatro de Wilson entre 1969 y 1973 prevalecía la parte izquierda del cerebro, mientras que a partir de 1974 se ocupa de la parte derecha, a la cual corresponde el habla. El lado derecho del cerebro es responsable de la comunicación verbal (de la producción y la comprensión de la expresión y el significado del habla) sobre la paralingüística del significado (sentido), diferente de las denotaciones literales y su orden sintáctico (lógico). De manera que el intento de Wilson de introducir el habla o discurso independientemente de su esencia sintáctica y semántica en su "teatro de visiones" terminó por destruirlo, según Brecht.

¿Cómo definir la estética de Wilson en el ámbito del arte contemporáneo? Kim Levin, en un estudio acerca de una instalación multimedia de Jonathan Borofsky, considera que su trabajo de orquestación de sonido, imagen y movimiento tiene un carácter tan operático como *Einstein on the Beach* de Wilson o *United States* de Laurie Anderson. “Otro ejemplo de apoteosis del conceptualismo en el arte, que se convierte en espectáculo, entretenimiento, *Gesamtkunstwerk*”,²⁷ señala Levin. Una de las pocas obras de arte contemporáneo que hay en Watermill y que no es de Wilson es un cuadro de Julian Schnabel. Ambos artistas coinciden al menos en dos cosas: su origen texano y su visión amplia del arte. Schnabel también ha dirigido cine (*Basquiat*). Cine y vídeo, pintura y dibujo, teatro y ópera beben de la misma fuente: la expresión total de la visión de un artista. “Quiero que mis pinturas sean como actores más que como lienzos. Los artistas trabajan con el color y la forma: han perdido el barco. Los actores tienen que ver con los sentimientos. Mi pintura interpreta sentimientos”,²⁸ ha señalado Schnabel, en una forma de entender las conexiones entre las artes similar a la de Wilson.

ALGUNAS IDEAS DE ROBERT WILSON PARA *DDD III*

Sorpresa. Una vez más: sorpresa, transfiguración y equívoco. Lo que parecía un juego de ajedrez era otra cosa sin dejar de ser un juego de ajedrez. En la escena nueve Wilson se alejó del tratamiento naturalista o realista de una situación cotidiana: una partida de ajedrez. Plantea una estructura reconocible y un ambiente recreativo cercano donde introduce variaciones indescifrables.

Juego. El ajedrez remite a una parte esencial de la obra de Wilson: el juego. Inventado o real, fantástico o cotidiano. En sus montajes siempre aparece lo lúdico en una cadena interminable de círculos concéntricos donde intervienen: es el juego de asistir al teatro. El juego de una obra no naturalista. El juego incoherente del sueño. El juego imaginario del surrealismo. El juego del “mundo Wilson”. El juego desconocido. El juego dentro del juego.

Perversión. Resulta perverso el hecho de que una persona conduzca a otra por un camino desconocido con los ojos vendados. Si bien, el primer día del taller ya lo dijo Wilson sobre Cunningham: “En él nada es malo, nada es oscuro”. Y tal vez lo mismo se podría decir de Wilson. No hay suciedad ni morbosidad. No existe la deleitación en lo escabroso ni lo horrible. La perversión, si es posible en el mundo Wilson, viene de la curiosidad del intrépido o de la inocencia del niño.

Inocencia. El niño como personaje y como representación del espíritu infantil aparece de forma constante en la obra de Wilson. La fascinación por lo maravilloso tanto como el carácter surrealista de sus propuestas encuentran en los más pequeños un vehículo dramático explícito. “Reflejar a lo que el espíritu se parece”, decía Edward Gordon Craig (antecedente de Wilson). Y dado que el

espíritu convierte al artista en cronista de lo hermoso se han de retratar las formas vivas, su belleza y su ternura, y el color para ello se encuentra en la imaginación, que es al fin y al cabo el mundo de los muertos.

Muerte: *Death Destruction & Detroit*. El principio, el origen, ¿es la muerte? El centro: destrucción, y el final: Detroit, es decir, también muerte. En 1967 se produjeron unos fuertes disturbios en esta ciudad norteamericana donde fue necesaria la intervención del ejército. Tal vez en la historia reciente de ese país sólo sean comparables a lo ocurrido en Los Ángeles hace unos años. La muerte juega al ajedrez. La muerte está presente en el carácter apocalíptico de la obra. ¿La muerte se cierne sobre el futuro milenio?

***Death Destruction & Detroit III* 1998**

tercera fase: creación

Los programas de verano de Watermill Center de 1998 se programaron para el periodo comprendido entre el 27 de julio y el 30 de agosto. (La mitad de tiempo del año anterior). *Death Destruction & Detroit III* fue uno de los montajes que demandaba mayor atención, pues había llegado al momento clave del proceso: la CREACIÓN final. La primera fase, la INVESTIGACIÓN, llegaría ahora menguada de interés. El TALLER jugaría un papel más destacado con el vídeo —ensayos y pase final— y el “Libro del taller”. A partir de estos dos elementos Wilson reconstruiría el trabajo realizado hasta entonces, y sus colaboradores podrían entender mejor el proyecto. Para los componentes del equipo que participaron en el taller resultaba una labor de seguimiento, de continuidad. Incluso podrían haber trabajado en el proyecto durante el año anterior. Los recién llegados comenzaron, pero no desde cero, ya que disponían de un esqueleto escénico sobre el que desarrollar sus ideas.

Lo esencial en esta fase no era sencillo: seleccionar entre las diversas opciones propuestas y resolver problemas técnicos. La coreografía, los textos, la sección audiovisual, el diseño del espacio, la iluminación, el sonido... Tras David Byrne, Tom Waits y Lou Reed: Peter Gabriel fue el elegido para componer la música. Sin duda, un músico muy interesado en los trabajos escénicos, la experimentación tecnológica y los lenguajes multimedia. También Gabriel ha mostrado una mayor agudeza en su visión mediática del futuro. Quedaban por confirmar los responsables de otros dos pilares de *DDD III*: el texto y el audiovisual. Umberto Eco confirmó su participación en el proyecto para escribir algunos textos o bien para ceder los derechos sobre su obra *La isla del día de antes*. Peter Gabriel (cuyo megaconcierto en Noruega *Rockpalast* iba a diseñar Wilson, quedó fuera de *DDD III*). La nueva propuesta fue Ryuichi Sakamoto.

La fase de creación de *DDD III* en 1998 no se ajustó a lo previsto. Durante las dos semanas en las que transcurrió el taller dos asistentes de dirección se

encargaron de reconstruir con nuevos actores y bailarines lo que ya se había realizado en el taller de 1997. En los tres últimos días Wilson presencié varios ensayos parciales e introdujo algunas modificaciones. Entonces sólo quedó tiempo para completar algunos espacios (escénicos) y momentos (coreográficos) vacíos. Christopher Knowles leyó algunos de sus textos junto a Wilson. Los representantes del Lincoln Center asistieron al ensayo final y aprobaron la propuesta. Sakamoto, encantado, accedió a componer la música.

Para quienes habían participado en el taller del año anterior quedaba claro la escasa evolución del proyecto: no se resolvieron los problemas planteados en la construcción de las escenas (sobre todo en función del movimiento) ni se avanzó mucho en el diseño global de la obra. Quedaba presenciar cómo Wilson introduce y transforma elementos: gestos, movimientos, personajes, coreografías, dibujos escenográficos, ideas acerca del sonido y la iluminación...

***Death Destruction & Detroit III* 1999**

cuarta fase: producción

Tras el segundo y definitivo taller de 1998, *DDD III* tendrá de nuevo un libro y un vídeo como medios para mostrar cómo será el año de su estreno. (Sobre todo a los cuatro teatros productores). El libro y el vídeo son mucho más precisos que en 1997 y de ellos surge el plan de producción. De manera que, junto a las instituciones que producen la obra, se ajusta un calendario de actividades con horarios, fechas y plazos. Antes del estreno se debe haber visitado cada espacio al menos una vez, tres o cuatro meses antes. No obstante, los últimos ensayos de *DDD III* (en Weimar, Capital Europea de la Cultura 1999) resultan claves en la elaboración concreta, final, del trabajo iniciado en 1996, diseñado en 1997 y ampliado en 1998.

De septiembre de 1997 a abril de 1998, los colaboradores de Wilson en *DDD III* cuentan con la grabación en vídeo del ensayo final en Watermill y con el "Libro de producción". En este Libro se eliminaron las referencias visuales del Libro de 1996 y se mantuvieron algunas imágenes del Libro de 1997, así como los dibujos de la escenografía. Las principales aportaciones del Libro de 1998 fueron los trabajos de dramaturgia y de la sección audiovisual, así como un mayor desarrollo del diseño técnico y del plan de producción. Así habrá terminado el proceso de creación de *Death Destruction & Detroit III*. Y esta aproximación a la visión de Robert Wilson del fin del milenio.

PROYECTO DE VÍDEO PARA *DDD III*

El libro "*Death Destruction & Detroit Watermill Center Summer 1997*" presenta el siguiente comentario final acerca de los elementos audiovisuales:

Las proyecciones podrían ser:

Dibujos/pinturas sobre gasa o sobre lienzo/tela.

Proyecciones de film o diapositivas por delante o por detrás.

Proyecciones de imágenes por ordenador.

Mezcla de todo ello.

¿Cómo proyectar desde detrás de un ciclorama?

¿Cómo proyectar desde el frente (posiciones, personajes en escena)?

¿Cómo realizar los cambios de escena?

¿Piezas rodilla, escenas en la orquesta, cortinas pintadas (de atrezzo), transiciones visibles realizadas por los intérpretes, rápidamente, sobre módulos móviles, como en *Persephone*?

A continuación aparece la selección musical empleada durante el taller de *DDD III*:

Anton Webern, *Complete Works*. Op. 1-31. Dirige Pierre Boulez.

Sony Music SM3K45845.

Luciano Berio, *Recital 1 for Cathy and Folk Songs*. 3 canciones de Kurt Weill.

BMG Classics 09026-6540-2.

Pierre Boulez, *...explosante-fixe...* Anotaciones. Estructuras II. Dirige Pierre Boulez.

Deutsche Grammophon 445-833-2.

Diseño de Robert Wilson:

Idea

Importancia de elementos audiovisuales: film, vídeo, fotografía...

Imágenes

Generalviento/los elementos: tierra, aire, fuego...

Escena 1 desierto+ juicio de O.J. Simpson

Escena 7 rostros/retratos de mármol y piedra

Escena 8 agua

Equipo técnico

3 pantallas gigantes dividiendo el escenario verticalmente

1 pantalla para proyecciones

Propuesta del equipo de vídeo:

En la revisión a principios de 1998 del proyecto inicial elaborado seis meses antes, se lleva a cabo lo siguiente: traducir las partes esenciales del proyecto en inglés, corregir y completar la exposición de la propuesta, anotar el contenido de las imágenes y añadir algunas nuevas ideas.

Elaboración de la sección audiovisual teniendo en cuenta las imágenes que Wilson suele emplear en sus trabajos así como su estética general.

Búsqueda de nuevas formas de emplear elementos audiovisuales.

Creación de una o varias piezas independientes dentro de la obra.

Uso de distintas tecnologías de la imagen: cine, vídeo, TV, fotografía...
Uso de textos sobre pantallas de vídeo.
Elementos audiovisuales con posibilidad de desplazamientos en escena.
Desarrollo de la idea de movimiento: imágenes estáticas, imágenes que van de una a otra pantalla de vídeo...
Selección de varias escenas para la utilización de elementos audiovisuales (aunque se sugieran ideas para todas las escenas).

Uso de elementos audiovisuales:

Creación de contenido: ej.: juicio de O.J. Simpson

Conexión con elementos escénicos: ej.: ángeles cayendo en la escena Ángel caído

Creación de elementos escénicos: ej.: fondos

Experimentación con elementos audiovisuales: ej.: 12 *monitores-columpio*

Fuente de las imágenes:

Películas de los años del cine mudo

Imágenes de televisión y documentales

Retratos

Imágenes al azar

Equipo técnico:

Marco: Marco metálico para sostener las pantallas móviles

Pantallas: 3 pantallas gigantes como *ventanas* para proyección de cine, vídeo, fotografía, dibujos...

Monitores: 12 monitores pequeños

TV: 1 vieja televisión de los años 50

DISEÑO DE VÍDEO PARA *DDD III*

Como participante en el segundo taller de *Death Destruction & Detroit III* en Watermill Center se me encarga el diseño de la sección de vídeo. A continuación aparece una traducción del "Libro de producción" de *DDD III* entregado el 11 de agosto de 1998 a los espectadores del ensayo final, representantes del Lincoln Center y Ryuichi Sakamoto:

DDD III presenta historias del pensamiento y la imaginación apocalíptica de Occidente. Analiza los procesos de construcción y destrucción como referente de revelaciones. Simultáneamente, la obra plantea una aproximación al fin del milenio a través del comienzo del año 1000 y del año 2000.

Estructura:

1 DÍA DEL JUICIO Libro de las Revelaciones: una visión de San Juan

2 EL SUEÑO DEL PROFETA/EL GALLO Un gallo profetiza el fin del mundo

3 MAELSTROM Sobre una historia de Edgar Allan Poe

4 MUERTE DE UNA DAM

5 EJECUCIÓN Una familia rusa, 1919

- 6 LA CAJA DE PANDORA Los dioses crean una mujer que trae los males a la Tierra
- 7 LA INUNDACIÓN Sobre un mito griego de Deucalión y Pirra
- 8 HISTORIA FAMILIAR
- 9 JUEGO DE AJEDREZ La muerte juega al ajedrez con un niño
- 10 ÁNGELES CAÍDOS Una historia del libro del Génesis
- 11 EL BÚHO El búho es un hombre que no cree en el final
- 12 BARCO NAUGRAFADO

Música:

[Fragmentos de música compuesta por Ryuichi Sakamoto: *El mar Mediterrani*, *Wild Palms*, *El último emperador*, etc.]

- 1 Discord/3
- 2 Discord/2
- 3 El Mar Mediterrani/2
- 4 Yamamoto
- 5 Wild Palms/13
- 6 Discord/1
- 7 Discord/1
- 8 Wild Palms/13
- 9 Yamamoto
- 10 El Mar Mediterrani/2
- 11 Discord/2
- 12 Discord/3

Texto:

DDD III, como *work in progress*, usa textos en tres niveles. El “hueso” del texto es la narrativa de Umberto Eco en la novela *La isla del día de antes*. Sus pasajes filosóficos constituyen una segunda capa. Textos escogidos, desde autores medievales hasta simples conversaciones cotidianas, componen el tercer nivel.

La isla del día de antes

- 1 Roberto como él mismo
- 2 Geografía
- 3 Una interrogación
- 4 Experimento con un perro/El arte de la simpatía
- 5 El arte de escribir un libro
- 6 Los padres
- 7 Mi hermano perdido
- 8 Cartas a una señora
- 9 Fantasma en un embarcadero
- 10 La isla de la salvación
- 11 Edad de invención
- 12 La primera y la última vez que Roberto nada

Vídeo/film:

Una instalación de tres pantallas aporta imaginaria visual en diferentes medios (vídeo, cine, animación, imágenes por ordenador...) para ilustrar historias concretas, introducir referencias poéticas e interactuar con los otros elementos escénicos en términos de acción, tono y textura. Los contenidos podrían seguir una estructura de oposiciones binarias tanto como una serie de temas como los elementos, situaciones de destrucción y construcción, imágenes aleatorias e iconos cinematográficos (tal vez fragmentos de películas mudas).

- 1 AGUA/OSCURIDAD/CALMA. Juicio durante el Holocausto/cielo, balanza, infierno
- 2 FUEGO/LUZ/CALMA. Huracán/7 iglesias/*M, el vampiro de Dusseldorf*
- 3 DESTRUCCIÓN/OSCURIDAD/CALMA. Tres acciones diferentes/imágenes aleatorias
- 4 CONSTRUCCIÓN/LUZ/DINAMISMO. Calle surreal/una cuerda alrededor del mundo
- 5 NACIMIENTO/LUZ/DINAMISMO. Ejecución/los hijos del zar/*Napoleón*
- 6 MUERTE/OSCURIDAD/DINAMISMO. Volcán/caja de Pandora/retratos
- 7 MUERTE/OSCURIDAD/DINAMISMO. Lugares vacíos
- 8 NACIMIENTO/LUZ/DINAMISMO. Construcción de una casa/imágenes aleatorias
El nacimiento de una nación
- 9 CONSTRUCCIÓN/LUZ/CALMA. Desierto/signos y símbolos
- 10 DESTRUCCIÓN/OSCURIDAD/CALMA. Lluvia de alas/guerra de letras
- 11 FUEGO/LUZ/CALMA. Ojos-meteoro/tela de araña/*Nosferatu*
- 12 AGUA/OSCURIDAD/CALMA. Un vaso de agua causa el naufragio de un barco

El diseño de la sección de vídeo/film sigue la siguiente estructura:

Agua	Muerte
Fuego	Nacimiento
Destrucción	Construcción
Construcción	Destrucción
Nacimiento	Fuego
Muerte	Agua

El diseño de la sección de vídeo/film sigue los siguientes juegos de contrarios:

Luz	Oscuridad
Calma	Dinamismo
Lentitud	Rapidez
Vertical	Horizontal

¿Existe el deseo del fin del mundo?, preguntan a Heiner Müller. A lo que el dramaturgo, uno de los más sobresalientes colaboradores de Wilson, responde:

El fin del mundo se ha convertido en un problema maniático ya que se puede lograr por medios políticos. Antes, simplemente se era consciente del hecho de un eventual fin. Desde que se puede conseguir a través de la política se ha convertido en un problema molesto para la gente. En consecuencia creo que la excitación acerca de este tema es exagerada. El

fin del mundo es, ante todo, una experiencia individual. Cada ser humano normal sabe de su propia mortalidad, y cuando muere el mundo termina. Se trata de un simple hecho. El aspecto negativo de ello es que el debate en torno al fin del mundo ha afectado al arte. El tono y la propaganda del fin del milenio ha originado el deterioro o la corrupción de la moral y el oficio de los escritores.²⁹

Robert Wilson, en esta línea de pensamiento, muestra en *Death Destruction & Detroit III* una experiencia personal frente al fin del milenio. El alcance de su visión se halla, también, en el futuro.

2.3 Textos en torno a la obra de Robert Wilson

Una reseña de *The Black Rider* firmada por Ángel Fernández Santos (El País, 10 de julio de 1992), se titulaba “Talento caníbal”. Hacía así referencia a la habilidad de Robert Wilson de utilizar y de aprovechar —de apropiarse y de devorar— el talento de otros haciendo uso por ello de su talento caníbal. A Wilson se le puede conocer a través de sus obras de teatro, sus óperas, sus exposiciones o sus diseños. En ocasiones se le encuentra en persona: en una conferencia, un taller, una gala, una entrevista... Pero hay una tercera vía de acceso: sus colaboradores. De hecho, las obras de Wilson son producto de un trabajo en equipo —más o menos obvio—. Sin la aportación de los artistas y profesionales que intervienen en sus obras no se podría entender tanto la peculiaridad del proceso de creación —único— de Wilson como los rasgos distintivos de sus montajes finales.

Esta sección propone una aproximación lateral a la obra de Wilson, a través de algunos de sus colaboradores —Sheryl Sutton (actriz), Laurie Anderson (*performer*), Lou Reed (músico), Heiner Müller (dramaturgo) y Vicente Molina Foix (escritor)— como representantes de las tres décadas en las que se ha desarrollado el trabajo del director norteamericano. Se presentan una entrevista con la actriz de *Deafman Glance* y *Einstein on the Beach* en Nueva York en 1994, una reseña de la obra *Empty Places* de Laurie Anderson en su visita a Madrid en 1992, un artículo de presentación de *Time Rocker* en el Brooklyn Academy of Music (BAM) de Nueva York en 1997 y la reseña de un encuentro entre Robert Wilson y Mel Gussow, crítico cultural de The New York Times, en Nueva York en 1998. Si bien hemos preferido dar prioridad a los textos más específicos acerca de Wilson —colocándolos al principio—, si se hubieran ordenado de forma cronológica, abarcarían cuatro décadas de la obra wilsoniana:

Años setenta. Sheryl Sutton fue la musa de Wilson a finales de los sesenta y principios de los setenta. Ella fue la madre que quitó la vida a sus dos hijos en *Deafman Glance*, la obra que proyectó a Wilson en el Festival de Nancy de 1971. Después Sutton también participó en las reposiciones de *Einstein on the Beach*.

Años ochenta. Laurie Anderson pertenece al grupo de artistas multidisciplinares, como Wilson, que desarrollaron en Nueva York a principios de los años setenta experimentos escénicos que lanzaron sus carreras en el ámbito internacional. Además, Anderson participó en varios montajes de Wilson durante la década anterior y viceversa. (Para *Death Destruction & Detroit III* Wilson pensó encargar a Anderson el diseño de la sección audiovisual).

Años noventa. Lou Reed admira los trabajos teatrales de Wilson, y a éste le encantan las canciones del autor de *Take a Walk on the Wild Side*. Así Reed llegó a componer la última parte de la trilogía de óperas pop de Wilson, que definen una parte esencial de su producción escénica en los noventa. Reed prepara con Wilson una obra sobre Edgar Allan Poe (*Poe-try*).

2000. Además de artistas y profesionales, Wilson ha estado rodeado siempre de otras personas claves durante su carrera teatral. El apoyo de productores tanto como de patrocinadores o expertos (admiradores) de su obra le ha permitido alcanzar muchas de las metas profesionales trazadas. En su encuentro con Mel Gussow, Wilson habla de su carrera artística cuando no le queda más remedio. Prefiere hablar de los fundamentos (atemporales) de sus creaciones. Y de sus proyectos futuros.

2.3.1 *Don Juan último* / Robert Wilson, Vicente Molina Foix³⁰

“Encuentro de dos mitos”

La leyenda persigue a ambos: Don Juan es el mito universal del seductor implacable y Robert Wilson encarna a otro mito no menos fatuo, el sueño de la vanguardia teatral. De su encuentro en el montaje del Centro Dramático Nacional no han salido ilesos: don Juan se hizo carne de un poema surreal y Wilson sedujo con los pinceles de una nueva paleta.

Se piensa en Don Juan como en el conquistador insaciable, símbolo del ímpetu varonil, encantador de serpientes. Y el director de escena Robert Wilson tampoco escapa del exotismo de las descripciones míticas. Físicamente, por ejemplo, se le ha adjudicado la apariencia de astronauta retirado o de coronel de marines: figuras distantes, poco comunes: el primero viene del espacio y el segundo del cine. Cuando lo cierto es que el prestigio internacional de Wilson contrasta en España con el escaso conocimiento de su obra. Hasta que llegó el 92, año de descubrimientos, y este hombre de Texas (que está más cerca que la luna) comenzó a aparecer por todas partes.

En el ámbito de las artes plásticas, Wilson fue protagonista de tres exposiciones: dos en Madrid, en la galería Gamarra y Garrigues (dibujos y esculturas) y en el Círculo de Bellas Artes (vídeos), y otra más en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), donde se presentó la última gran exhibición de sus trabajos multidisciplinares, tras las macroexposiciones de Boston y París. Los amantes de la ópera contemporánea, por fin, vieron en Barcelona y Madrid una obra que ya ha recorrido medio mundo, *Einstein on the Beach*. Y en teatro, programa doble: *The Black Rider* por el Thalia Theater de Hamburgo en el Teatro Central de Sevilla, y el primer montaje español de Wilson, en el Centro Dramático Nacional (CDN), dentro del Festival de Otoño y Madrid Capital Europea de la Cultura: *Don Juan último*.

Excepto Frida Parmeggiani (vestuario), Heinrich Brunke (iluminación) y Giuseppe Frigeni (coordinación escénica), el resto del equipo era enteramente español. Vicente Molina Foix, director literario del CDN, es el autor del texto. Mariano Díaz compuso la música. Y en el reparto, encabezado por Julieta Serrano y Toni Cantó, estaban Charo Amador, Ana Gracia, Nathalie Seseña, Nuria Gallardo, Débora Izaguirre, Mar Díez y Francisco Maestre, entre otros. De modo que Wilson aterrizó en Madrid sin los nombres propios que tanto han contribuido a su fama, como los músicos David Byrne y Tom Waits, la actriz Adelle Lutz, el actor Otto Sander, la coreógrafa Suzushi Hanayagi o el escritor William S. Burroughs.

Fama temprana la de Robert Wilson. *The King of Spain* (1969) fue su primera obra de envergadura, cuyo título proviene de un recuerdo infantil: de pequeño quería ser rey de España. Y tan sólo un año después, la consagración internacional: *Deafman Glance*, sobre la cual Louis Aragon en carta abierta a André Breton dijo: "El milagro ha sucedido. No he visto jamás un espectáculo más bello". Más tarde aparecieron, entre sus creaciones más destacadas: *Ka Mountain and Guardenia Terrace* (1972), *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973), *A Letter for Queen Victoria* (1974), *Death Destruction & Detroit* (1979), *the CIVIL warS* (1983). Y, desde 1985, numerosas óperas: sólo el año pasado Wilson dirigió *Parsifal*, *La flauta mágica* y *Lohengrin*. Con importantes premios recibidos, y producciones en los grandes teatros de Europa y Estados Unidos, en la actualidad se prodiga en proyectos como la ópera *White Raven*, con Philip Glass, y una nueva colaboración musical con Tom Waits basada en *Alicia en el país de las maravillas*.

Resonancias propias

En 1990 José Carlos Plaza, director del CDN, propuso a Robert Wilson la creación de un montaje. Por sugerencia de Vicente Molina Foix, se acordó la puesta en escena de un Don Juan que, tras un taller previo y un verano de duros ensayos, se presentó el pasado 27 de septiembre en el Teatro María Guerrero de Madrid con el título de *Don Juan último*. De él se ha destacado la belleza del texto, la

fuerza plástica del diseño y la excelente interpretación de los actores. Pero también se ha visto en el espectáculo falta de teatralidad, incapacidad resolutoria y agotadora inmovilidad. De fondo: la que parece incuestionable oportunidad de producir una obra a una figura de primer orden en el panorama escénico mundial, y la escasez en España de artistas que coincidan en los planteamientos de quien insiste en un teatro que también otros intentaron hace veinte años pero que, al mismo tiempo, avanza horizontes de la escena del año 2010.

Los planteamientos de Wilson proceden de una fuente convulsa. Primero son Duchamp, las veladas dadaístas en Zúrich y Berlín y las representaciones surrealistas de París entre 1916 y 1923, con Picabia, Aragon, Tzara y Artaud entre los artistas vinculados a esa vanguardia. Después irrumpió el “silencio” de John Cage, el *happening* y el *performance* a través de sus pupilos: Allan Kaprov y creadores de Fluxus como Joseph Beuys, Wolf Vostell y Nam June Paik. Confluyen entonces el *body art*, las *esculturas vivientes* (Gilbert & George), The Living Theatre, Laurie Anderson y Bob Wilson, entre otros. Nos situamos en torno a 1965, cuando nace el videoarte, medio en el que Wilson también trabajará: *Video 50* (1978), *Deafman Glance* (1981), *Stations* (1983), *La femme à la cafeterie* (1989), *La muerte del rey Lear* (1989) o *Mr. Bojangles Memory* (1991). Sin olvidar nombres esenciales como Brecht o Beckett, quienes ya habían transitado un camino fundacional, que dio paso a la reinención de bases estéticas y conceptuales en teatro.

El legado que Wilson recoge se proyecta hacia un arte muy personal, con la imagen como elemento clave. Si bien el texto ha adquirido relieve en sus obras de los últimos años. Y siempre dentro de una propuesta “no manipuladora” —como apuntó en consanguinidad Richard Foreman—, que conecta con libertad al espectador con los *tableaux vivants* expuestos en escena. La energía interna del actor y el movimiento (vía Oriente), así como la plástica y la tecnología aplicada, son también piezas esenciales de un puzzle que halla gran parte de su sentido en la arquitectura y la pintura. Y, como en la obra de todo artista genial, en la poesía. Llegamos así a *Don Juan último*, un espectáculo interdisciplinar que participa de este bagaje delirante y que a través de la apartación española incorpora resonancias propias. Sobre todo, desde la intención de recrear el mito de don Juan, con la figura de la madre como eje central, cuyos recuerdos dan vida a los personajes (y las imágenes) de la obra: como un *flash-back* cinematográfico. En el prólogo (El despertar) aparece la infancia de Juan; en el segundo acto (El duelo), un joven seductor y despilfarrador; el *scherzo* (El descubrimiento) es un *film* producido por Telemadrid con el conocido director de fotografía José Luis López Linares, donde la imagen muestra una secuencia de depredación cavernícola y la palabra —en el discurso paralelo: crónica del descubrimiento/carta a la madre— sugiere la extrapolación de un deseo: la incierta conquista de lo soñado; en el cuarto acto (El origen) se multiplican las

sombras de don Juan que, al final (El convidado) sólo quiere ser Juan. En el silencio.

Sensibilidad oeste

Julieta Serrano es la madre. Su interpretación, como corresponde a su maestría, resultó fantástica: “La obra es muy feminista al hablar de un hombre arquetípico que malogra la riqueza interior de la mujer —señala—. Para mí ha sido una aventura estimulante y agotadora: trabajar tan pendiente del tiempo, la luz, los objetos, los gestos... implica un trabajo complicadísimo”. Toni Cantó es don Juan, en una actuación más contenida y quizá más lograda que nunca. Y el resto del reparto magnífico: preciso, compenetrado. El vestuario de Frida Parmeggiani, colaboradora de Wilson desde hace nueve años, responde a la calidad altísima de su teatro: “Partí de la idea de un Renacimiento abstracto, con trajes de seda salvaje, formas sencillas y geométricas, y colores muy españoles: blanco, rojo, oro, violeta...”. La música de Mariano Díaz no desmerece junto a las figuras que rodean al director norteamericano, en secuencias rítmicas eclécticas, evocadoras y con personalidad. También la luz de Heinrich Brunke es un espléndido exponente de las ideas de Wilson (quien afirma que su mayor aportación al teatro ha sido su trabajo de iluminación), actuando y evolucionando en sentido orgánico, de forma muy expresiva, al tiempo de las acciones.

Por último, el texto. Tras autores como Heiner Müller, Virginia Woolf o Marguerite Duras, Wilson ha trabajado una vez más con un escritor de “sensibilidad oeste”, Vicente Molina Foix, a quien conoció hace años. De un lado, don Juan, “libertino, cargado de signos y cicatrices históricas, casi ahogado por el peso de las proyecciones ajenas” —explica el autor— y de otro lado, Wilson, “especialista de los espacios limpios y el despojamiento”. Con estas referencias Molina Foix realiza una creación hermosa y audaz, plena de intensidad. Tres fueron sus apuntes temáticos: la madre de don Juan, ausente en todos los tratamientos del mito, que da entrada a “la memoria vindicativa, voluptuosa, culpable de las mujeres”; el fantasma del padre, que introduce “la angustia del protagonista por su falta de originalidad, a su vez extendida a los dobles”; y el propio don Juan, “apremiado por un afán coleccionista”, que trata de calmar los límites de “su insaciabilidad estrechamente humana”. Al final, la exploración de “las tierras vírgenes de la pasión” conduce a Juan al silencio. Es decir: la búsqueda, la duda constante, la emoción contenida. Y el eco universal de su soledad se expande de forma radical en el montaje de Robert Wilson, un nombre esencial en el arte de este fin de siglo, que encuentra en *Don Juan último* su visión personal del mito.

“Rechazo el teatro que presenta conclusiones”

Transcurridos apenas unos pocos segundos de conversación, las manos inquietas de Robert Wilson se adelantan a sacar una pluma. El gesto —y no las palabras que hasta ese momento había pronunciado— anuncia una acción posterior: el dibujo. El gesto sugiere también un rasgo fundamental en la personalidad de quien lo ejecuta, porque resulta difícil imaginar a *Bob* hablando sin que sus dedos pinten en el aire alguna figura o sin la concreción gráfica de sus pensamientos sobre un papel. Después llegan las acciones: los pequeños juegos con movimientos inventados que brotan en Wilson casi por imperativo natural. Como en su teatro.

Otra característica de este tranquilo texano que suele vestir de riguroso color negro, es la lentitud y extensión de sus comentarios. (Algo apremiante cuando una larga lista de periodistas espera ser atendida). A continuación recogemos algunas respuestas hilvanadas de una entrevista exclusiva para *El Público* con *Don Juan último* de fondo:

—¿Cuál es su modo particular de afrontar un montaje teatral?

—“Mi sistema de trabajo es completamente diferente del convencional, donde abundan las referencias realistas o naturalistas. Por ejemplo, un elemento esencial en el proceso de creación de mis espectáculos es el *visual book* (libro visual), el cual está íntimamente ligado a la creación del texto desde su origen. En el *visual book* se esbozan ya los gestos, los movimientos que el actor debe realizar: éste o éste o éste otro [indica con los brazos]. Cada posición tiene un significado. En el teatro tradicional se trata de ilustrar el texto con todos los recursos posibles, en un contexto en el que prima lo literario. En cambio el sentido de lo que yo pretendo comunicar es diferente. En teatro me interesa el aspecto visual, siempre con una intención primordial: establecer vínculos efectivos con el público”.

—¿Cómo abordó la creación de *Don Juan último* en colaboración con Vicente Molina Foix?

—“Creo que la colaboración ha sido excelente. Al principio fue difícil para mí ajustarme a un sistema de trabajo donde otra persona se encarga de elaborar el texto. Pero el resultado ha sido muy interesante. Partimos de una estructura básica: la obra está dividida en cuadros: uno, dos, tres, cuatro [dibuja el esquema de cada uno de ellos en un papel]. Establecemos la relación entre el uno y el dos, el tres y el cuatro... [desarrolla algo más cada cuadro y los inunda de flechas]. Entonces entra en juego el texto. Un texto que vincula las distintas partes de esta estructura en base al trabajo que realizamos previamente en el taller. Y viceversa”.

—¿En *Don Juan último* ha seguido las pautas de sus espectáculos anteriores o ha experimentado nuevas formas de expresión?

—“Creo que se trata más bien de una continuación. *Don Juan último* es una parte más de una larga obra. Pero, como cada uno de mis montajes, posee muchas particularidades. En definitiva, éste es el teatro que no me interesa [señala las poses de diversos actores en una revista]. Mira este. Y este otro [imita las muecas]. Es ridículo. Todo exterior. No. Estoy interesado en algo diferente, algo que tiene que ver más con las emociones que se encuentran en el interior del actor y que, no obstante, llegan con toda nitidez al espectador”.

—Su concepción del teatro se fundamenta en ese sentido en la sugerencia...

—“Cierto. Rechazo el teatro que presenta conclusiones. El teatro que busca ser interpretado es el que me interesa: el teatro que hace preguntas. Todos los espectáculos de mi carrera teatral se basan en este presupuesto: en ellos se ignora cuál será la actitud del espectador, qué pensará o qué dirá. Porque mis obras no muestran una idea única, sino vías de acceso a ideas múltiples. Realmente creo que es tiempo para pensar. Tiempo para tomar decisiones propias. Y en mi teatro muestro decisiones, que en ningún caso pretenden ser imposiciones. Por qué algo está aquí y no allí o en otra parte [coloca una revista sobre sus rodillas, sobre el sillón, en el suelo]”.

—¿Qué encuentra en el teatro y la ópera como medios escénicos diferentes?

—“Bueno, en principio el teatro y la ópera están determinados por la especificidad de sus públicos. Cuando alguien va a la ópera espera ver algo distinto que en el teatro. Y son el director, los actores, etcétera, quienes dan forma a esas expectativas. Si bien dentro de mis planteamientos para la escena hay variaciones sustanciales. Intento ante todo, a través de la ópera y el teatro, crear un lenguaje diferente, un nuevo código artístico. Este nuevo lenguaje debe ser entendido por el público, incluso deseado. No ha de ser destructivo, sino que ha de establecer un diálogo nuevo con el espectador. Por ejemplo: [se retuerce una mano y, en una secuencia repetitiva, se la lleva a la nariz lentamente media docena de veces]. No es necesario hablar inglés para entender esto. Pero, ¿qué es?, ¿cuál es su significado?”.

—Tal vez no signifique nada. Como en los sueños. Louis Aragon dijo al ver *Deafman Glanca* que aquello era lo que los surrealistas habían soñado que sería una obra de arte surrealista en el futuro.

—“No, no dijo que *Deafman Glance* fuera un producto surrealista. Y esto puede conducir a malentendidos. Aragon habló de que no se trataba de surrealismo sino de una propuesta que contenía gérmenes surrealistas. En efecto, habló de sueño de surrealista, pero es preciso conocer el contexto”.

—Por los últimos trabajos realizados y por sus proyectos actuales se diría que prefiere Europa a Estados Unidos para crear...

—“Sí. La verdad es que sí. Trabajar ahora en Estados Unidos es complicado. Existe una ola tremenda de conservadurismo que dificulta la continuidad de una obra diferente. Además, el público europeo es más abierto”.

2.3.2 *Time Rocker* / Robert Wilson, Lou Reed³¹

Después de *The Black Rider* y *Alice*, *Time Rocker* cierra la trilogía

“La ópera pop de Robert Wilson y Lou Reed llega a Nueva York”

Time Rocker es el encuentro de dos grandes creadores del arte contemporáneo: Robert Wilson y Lou Reed. Tras una fructífera colaboración con Tom Waits en *The Black Rider* y *Alice*, el fundador de la legendaria Velvet Underground compuso la música final de una trilogía escénica de Wilson inmersa en la cultura popular. La sofisticación de la vanguardia teatral se funde con el desgarró del rock.

Time Rocker se estrenó en junio del año pasado en el Thalia Theater de Hamburgo. Está basada en la novela *Time Machine* de H.G. Wells, con diseño y dirección de Robert Wilson, música de Lou Reed y libretto de Darryl Pinckney. Ahora inicia su presentación en Estados Unidos en el Brooklyn Academy of Music (BAM) de Nueva York del 12 al 23 de noviembre. En la presentación de esta ópera se destacan “las dieciséis canciones de Reed, la escenografía característica de Wilson, una iluminación impresionante y una dirección muy estilizada”. *Time Rocker* comienza con la desaparición del doctor Procopius en el siglo XIV en Londres; los dos personajes principales, Nick y Priscilla, son acusados del asesinato de su maestro por lo que escapan a través del tiempo en un pez gigante; inician así una aventura que les llevará a lugares como el antiguo Egipto, un fumadero de opio del siglo XVII y Kansas.

De esta manera Wilson repite la fórmula que combina relatos fantásticos con música pop. Su adaptación de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, *Alice* (1992), tiene música de Waits y texto de Paul Schmidt, y *The Black Rider* (1990) se basa en *Der freischütz* de A. Apfel-F. Laun y *The Fatal Marksman* de Thomas de Quincey, para la cual Waits también creó la música y las canciones, y William S. Burroughs se ocupó del texto. *The Black Rider* se presentó en 1993 en el Teatro Central de Sevilla, donde este mismo año Wilson ha mostrado su versión de *Hamlet* en la que interpreta todos los personajes de la obra de Shakespeare. *Alice* y *Time Rocker* aún no han llegado a España, pero puede

haber otras oportunidades ya que Wilson —tras un intento fallido en París— no abandona la idea de montar algún día la trilogía completa.

Wilson, visionario; Reed, incombustible

El BAM ha sido la casa de Robert Wilson durante décadas acogiendo desde *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) hasta *Alice* (1995). No obstante, la presencia de este director en Nueva York ha sido muy escasa. En Europa se ha seguido más de cerca su carrera, sobre todo en Alemania y Francia, por lo que hace un tiempo comentó: “En el Kammerspiele [Múnich] tienen a Chéjov, Shakespeare, Sean O’casey, *Medea*, *Tasso* de Goethe y una de mis obras. ¿Dónde hay un programa así en Nueva York?”.

En Estados Unidos conocen poco a Wilson a pesar de ser uno de los creadores más sobresalientes de la escena mundial. En El País escribía el mes pasado Vicente Molina Foix que “no hay en el teatro contemporáneo ningún artista tan inmediatamente reconocible por sus figuras de estilo”. De hecho, las artes visuales han alcanzado con su obra visionaria una enorme riqueza en su extensión multimedia, interés totalizador que Wilson explica así: “Trato de crear un equilibrio entre lo que se escucha y lo que se ve de modo que se puedan realizar ambas cosas al mismo tiempo”.

Lou Reed empezó a componer para unir sus dos pasiones: la escritura y la música. Fusión de la que surgieron algunos de los mejores álbumes de la historia del rock —con Velvet Underground—, el brillante *Street Hassle* y el revolucionario *Metal Machine Music* a lo largo de treinta años de incombustible carrera. Tal vez, como él dice, debido a la “transmisión de mucha electricidad”, que le ha llevado además a intervenir en nueve películas, entre ellas, *Blue in the Face* de Paul Auster.

Después del disco *Set the Twilight Reeling* y el libro de canciones *Between Thought and Expression*, este otoño Reed presenta una exposición de fotografías en el Photographic Resource Center de Boston y regresa al BAM (tras *Songs for Drella* con John Cale y Jerome Sirlin en 1989). Ahora reaparece junto a Wilson en una ópera pop, manifestación artística a la que se ha acercado con prudencia. Como ha comentado en su estudio del Village a un periodista neoyorkino: “No quiero ser pretencioso llamando arte a lo que hago, tan sólo espero que sea puro y honesto de pensamiento y expresión”.

BAM, satélite de la vanguardia

El Brooklyn Academy of Music es un satélite alejado de Manhattan, la isla donde reinan los grandes empresarios de Broadway. La comercialidad de los musicales encuentra su réplica en una apuesta decidida por las vanguardias escénicas. En su XV Aniversario el “Next Wave Festival” del BAM ofrece un programa con

nombres como Merce Cunningham, Pina Baush y Anne Teresa De Keersmaeker (danza), Liz Swados y Northern Broadsides (teatro), Kronos Quartet y Don Byron (música). Figuras y compañías que pertenecen a distintos estilos, generaciones y países, unidos por el interés por la innovación. La música sinfónica, con la Brooklyn Philharmonic Orchestra, consolida su prestigio gracias a la dirección de Robert Spano. Y, como complemento, la propuesta más innovadora es el ciclo "Artistas en acción", donde jóvenes creadores del ámbito audiovisual muestran obras diseñadas para el teatro en distintos espacios alternativos de Nueva York (Majestic, The Kitchen y PS 122).

Ópera, Shakespeare y rock'n'roll

Robert Wilson ha evolucionado en los últimos años hacia propuestas escénicas que han transformado el perfil de su obra. En la ópera, la danza y la música popular ha realizado incursiones un creador tan global como minimalista, tan experimental como elegante. De manera que los márgenes de su estética y, por consiguiente, de su audiencia se han ampliado enormemente.

Al ocuparse del repertorio clásico —*La flauta mágica* de Mozart, *Madame Butterfly* de Puccini, *Lohengrin* de Wagner...— ha alcanzado tal nivel artístico que J. A. Vela del Campo lo denomina "milagro para la ópera". Sin olvidar la vanguardia: *Three Saints in Three Acts* de Virgil Thomson y *T.S.E.* junto a Philip Glass. Wilson se ha atrevido con autores de reconocida envergadura literaria: desde Eurípides y Ovidio, pasando por Shakespeare, Chéjov, Wilde y Buchner, hasta Virginia Woolf. Incluso se interesa por David Mamet. Aunque también, en su faceta más radical, montó varios textos de Heiner Müller.

Hace dos años estrenó una pieza completa de danza, *Snow on the Mesa*, con la compañía de Martha Graham y vestuario de Donna Karan. Aunque trabajó con David Byrne y Laurie Anderson, se ha acercado con mayor contundencia a los ritmos contemporáneos a través de figuras del rock como Lou Reed y Tom Waits. Y para el año 2000 prepara un montaje con David Bowie y Brian Eno. El canal alemán ZDF le ha encargado la creación de un programa nocturno de televisión. Prepara obras de Strindberg, Ibsen, Brecht, y colabora con Susan Sontag, Jessey Norman, Dominique Sanda, Lucinda Childs... Entre sus próximos compromisos están el Théâtre Bobigny, el festival de Salzburgo, el Museo Guggenheim y el Lincoln Center de Nueva York. En los doce proyectos en los que ha trabajado durante el pasado verano las fronteras desaparecen y surgen el teatro danza, la ópera teatral, el *performance* audiovisual, la instalación multimedia..., junto a lo que no tiene ni denominación ni explicación. Todo ello con el inconfundible sello de Robert Wilson.

2.3.3 Conversación pública / Robert Wilson, Mel Gussow³²

En el 92nd Street Y Tisch Center for the Arts/Unterberg Poetry Center de Nueva York el 18 de febrero de 1998 se presentó un encuentro entre Mel Gussow y Robert Wilson.

Empecé a hacer teatro cuando vi bailar a Jerome Robbins. Aunque, en realidad, a mí no me gustaba el teatro. Por eso empecé a hacerlo. Si me hubiera interesado nunca habría hecho teatro.

El título del acto "Robert Wilson en conversación con Mel Gussow" resultó muy acertado. Wilson habló todo el tiempo. De Gussow se escucharon unas pocas preguntas y comentarios. Y sólo cruzaron la mirada en una ocasión.

Lo más difícil en teatro es caminar. No se puede caminar de la misma forma en la calle y sobre un escenario. ¿Han visto a los actores en Broadway?

Vestido con un traje azul marino muy oscuro de Armani en contraste con unos zapatos marrón claro de punta, Wilson situó su silla frente a los espectadores. Tomó el micrófono como un cantante pop y empezó la función.

Raymond Andrews, el niño autista (aunque no me gusta la palabra autista) me podía comunicar de una forma diferente. Se suponía que no era inteligente pero tenía una inteligencia distinta. Y una manera de expresarse a través de su propio lenguaje.

Sentado con la espalda rectísima, la mirada teatral —frontal o perdida en algún punto perpendicular en las alturas del patio de butacas—, las piernas dispuestas como si estuviera posando para un retrato regio, las manos que no cesan de tocarse con suavidad... Es el personaje Robert Wilson.

En mis primeras obras trabajé con actores amateur porque de otra forma nunca hubiera unido a personas tan diferentes. Son personas que, si se encuentran bien consigo mismas, si se conocen bien, pueden ser ellas mismas sobre el escenario. De manera que la gente verá algo auténtico.

Nunca interrumpe. Siempre responde con cuidado. En ocasiones se toma mucho tiempo —para él, seguramente, insignificante— al responder.

Cuando conocí los trabajos de Merce Cunningham y de John Cage me interesaron mucho porque pensé que aquel era un espacio en el que podía estar. Un espacio mental. Un lugar donde podía vivir.

Con una modulación binaria: tono muy bajo y tono muy alto. Y de forma contundente: todas las frases tienen un punto final.

Era increíble ver la cara de Martha Graham cuando estaba bailando. Su frente permanecía abierta. Amplia. Si se cierra la frente se cierra la mente y se cierra la actitud necesaria para interpretar.

No deja de levantarse. Se aproxima al público. Lo mira. Habla. Interpreta. El movimiento es constante. Nunca se interrumpe. El problema del mal teatro es que es discontinuo. Incluso en el reposo existe movimiento. Cuando un actor está de pie, quieto, todo su organismo se mueve. Su mente se está moviendo.

Pasa de la gravedad de su voz y su gesto a una sonrisa infantil y traviesa.

Una vez vi en el zoo del Bronx un oso polar. Me quedé observándolo durante mucho tiempo. Se acercaba caminando hacia un pequeño precipio y, al llegar, siempre se daba la vuelta de la misma forma.

Piensa que se ha vinculado demasiado su obra a los sueños.

Una vez le preguntaron a Einstein: Por favor, puede repetir lo que acaba de decir. Y él dijo: Para qué. Todo es el mismo pensamiento.

Cuenta Wilson que en una obra japonesa del siglo XIV del tipo "el hombre se marcha, la mujer lo espera, cuando él regresa después de muchos años ella cae enferma", hay elementos muy abstractos. Y el público oriental los acepta.

Puedo ver una obra *nô* una y otra vez. Me gusta el teatro *nô*. Me gusta mucho una obra de teatro *nô*.

No volvería a hacer una obra de siete días de duración —*KA MOUNTain*— o de doce horas —*The Life and Times of Joseph Stalin*—. Cada obra tiene su tiempo. cada obra vive en la memoria.

Proust decía que escribió la misma novela durante toda su vida.

Traza un rectángulo imaginario en el aire. Lo llena de rayas. Traza la misma figura al lado. Coloca un punto en el espacio. Siempre, —dice— siempre ese punto será más expresivo.

Dibujo mucho. Es una forma de pensar.

Tras la máscara del más grande histrión se puede hallar timidez. Robert Wilson ha ido a más de un lugar a lo largo de su vida donde se ha escondido en un rincón. Sin hablar.

El silencio no existe.

2.3.4 *Einstein on the Beach* / Sheryl Sutton ³³

Sheryl Sutton fue durante años actriz habitual en los montajes de Wilson. La entrevista, realizada para el presente estudio acerca de Robert Wilson, tuvo lugar el 23 de noviembre de 1992 en el Gramercy Hotel de Nueva York. Sutton se encontraba en la ciudad para presentar una reposición de *Einstein on the Beach*, la ópera de Wilson y Glass estrenada en el Metropolitan Opera House en 1976. Montaje en el que también participó esta actriz afincada en Alemania.

Encuentro

Conocí a Bob en 1971 en la Universidad de Iowa, donde estudiaba teatro. Allí se creó un centro donde se impartía danza, música, teatro y arte. Bob era un profesor invitado.

Había actuado en un cortometraje de alguien que conocía a Bob. Estaba buscando a una chica negra y fui a hablar con él. Entonces comenzó a dibujar cada escena, una encima de la otra, en lo que al final era un completo garabato. Hablaba de tres hombres ciegos persiguiendo a un ciervo, de ranas... y yo lo vi todo inmediatamente. Le dije: me fascina, tengo que formar parte de esto como sea.

Imagen y movimiento

Estaba a punto de abandonar el teatro. No me interesaba nada de lo que veía. El trabajo de Bob está basado en la imagen y el movimiento: lo que buscaba. Wilson comenzó en Europa a través de Francia, donde había mucha formación en danza clásica pero poca experiencia en danza experimental. Tras *Deafman Glance* di clases en Nueva York; me marché a Francia y trabajé con coreógrafos en Suiza.

Influencias

Nadie procede de la nada. Wilson pertenece al grupo de creadores que en los sesenta y setenta hacían lo que se ha venido a llamar danza posmoderna. Eran Merce Cunningham, Lucinda Childs, Trisha Brown, Steve Paxton...

Entonces los bailarines y coreógrafos estaban más vinculados a los músicos como John Cage o Philip Glass. El teatro se encontraba siguiendo un desarrollo particular, con gente como Joseph Papp, John Chaikin y Squat Theater.

Vanguardia

Lo sobresaliente de la vanguardia es que utiliza lo cotidiano, lo mundano, como base del arte. Destruye una barrera. Supone un puente entre la cultura popular y la llamada alta cultura. En 1976 *Einstein on the Beach* llevó la vanguardia del SoHo al Metropolitan Opera House: clásico, convencional. La gente se sentía

afectada pero no sabía expresar cómo. Muchos se dormían durante la larga representación [cinco horas] y al despertar no sabían cuál era la realidad y cuál era el sueño.

Método de trabajo

Trabajar con Wilson puede resultar un viaje de exploración de uno mismo. Tienes que hacer las cosas por tu cuenta, y se crea una química del cuerpo, por ejemplo, con la repetición. Repitiendo un movimiento se convierte en una parte de tu propio lenguaje.

Con respecto al espectador se mantiene una posición democrática: puede pensar lo que quiera, puede sentir lo que quiera. En el teatro convencional se espera una respuesta concreta: ahora el público debe llorar, ahora debe reír... El teatro de Wilson es más real porque es más honesto.

Preferencias como intérprete

Lo que más me gusta de Wilson es la posibilidad de descubrir la obra, el personaje, la música, los otros actores..., uno mismo. Lo peor son los ensayos: de entre ocho y diez horas al día, a veces durante seis semanas. Es terrible.

Rasgo distintivo

La firma de Wilson es la luz. Antes tiene que ver la escena, la voz, la escenografía... Entonces comienza a trabajar como un escultor. Y es un proceso muy duro.

Evolución de la obra

Existe una evolución de su trabajo al tiempo que se trata de la misma visión. No es un teatro de actores ni un teatro literario. Es un teatro innovador, vivo, importante para la nueva expresión americana, de vanguardia. Como actriz te puedes sentir manipulado. Tienes una misión. Tu personaje no está nada claro y a través de la interpretación debes encontrarlo. No se sigue una definición clara. Bob no quiere saber cuál es la psicología de tu personaje sino que te da una enorme libertad y despierta tu creatividad. Otras veces es muy específico acerca de cómo se debe ejecutar una acción, sobre todo en cuanto al tiempo y la actitud.

Influencia oriental

Bob ha tomado el sentido japonés de la arquitectura, la estructura y el estilo de la pintura a través de la ceremonia. Su trabajo tiene un aura religiosa, una estética que no ha sido reproducida en la cultura americana, donde no existen valores que haya que reverenciar. Es una cultura pop.

Kabuki

Trabajé con Suzushi Hanayagi en *The Knee Plays* y *Alceste*. Es una magnífica bailarina, coreógrafa y maestra. Practica kabuki desde los tres años, aunque también ha practicado danza contemporánea [bailó con Martha Graham]. Si procedes de fuera, careces de estilo, de mentalidad y de lenguaje: el kabuki es muy difícil. Es interno, concentrado y poderoso. Es una clara influencia en Wilson.

Actuación

Comencé a bailar con Andrew deGroat. Y he participado en muchas obras con Bob: *Terrace*, *A Letter for Queen Victoria*, *The Life and Times of Joseph Stalin*, *the CIVIL warS*, *Alceste*... En *the CIVIL warS* era la mujer más alta del mundo; hablaba con un enanito alzada sobre una especie de marioneta gigante. Y en *The Knee Plays* eran dibujos en blanco, negro y beige; predominaba la música —preciosa, de David Byrne— y la coreografía —de Suzushi Hanayagi—.

Texto

La dificultad con las palabras es que los actores dicen cosas innecesarias. Al decir *to be or not to be* hay que creérselo. Y eso puede ser peligroso. La mayoría de las veces no funciona. Hice con Bob un Ibsen y eliminamos más de la mitad del texto: durante tres horas se repetía lo mismo una y otra vez.

Personaje

Siempre hago el mismo tipo de personaje: mujer madre, mujer asesina, mujer que miente, mujer misteriosa, mujer fantasma, mujer diosa, mujer hombre, niña niño... El matiz proviene de la potencia de la presencia. Yo soy como una manzana. A veces la manzana se muestra en la luz, en la oscuridad, en la sombra...

Tiempo

El tiempo siempre es relativo. Todo ocurre en armonía. Cada gesto está en una escala. Cada gesto procede de una actitud diferente. Existe un tiempo real, un tiempo teatral y un tiempo ceremonial. La combinación de los tres permite al espectador soñar. Y la lentitud del movimiento y la quietud liberan la mente y permiten que viaje como en el cine. Al ver una película lo que importa es la película anterior. Y Bob traslada este mecanismo al teatro.

Cine

El cine es el arte del plano corto, del detalle. Es muy complejo. Los vídeos de Bob conservan un sentido arquitectónico del que carecen la mayoría de las obras de otros creadores.

Danza moderna y vídeos musicales

Me gusta La la la Human Steps. Y los vídeos musicales. Me gusta todo lo nuevo. Lo que es honesto.

2.3.5 *Empty Places* / Laurie Anderson³⁴

Empty Places, espectáculo multimedia de Laurie Anderson

“La palabra es lo más importante”

La obra de Laurie Anderson es la expresión poética e intelectual de una originalísima *performer* que integra sabiamente música, imagen y palabra.

Esta bostoniana atractiva, compositora y cómica, mezcla contenidos, relatos cortos, gags, sueños, diapositivas, películas y música. Un heterogéneo fruto de sus experiencias como pintora, escultora, compositora, poeta, fotógrafa, cineasta, experta en electrónica, vocalista e instrumentalista, para “intrigar, entretener y retar al público con sus espectáculos multimedia”. Cuando se cierra una década en la que la música moderna se ha prostituido hasta la saciedad, cuando el plagio es más frecuente (y más útil) que la creación en el mundo de las artes plásticas, cuando el cine comercial se ha adueñado del entretenimiento colectivo, cuando el vídeo se apura para no perder el tren de las esperanzadoras energías que lo vieron nacer y, en fin, cuando el arte escénico parece un espectro de sí mismo.

La música y las imágenes que extrae Laurie Anderson proceden de fuentes inusitadas, con frecuencia desconcertantes, como señala el programa de su último montaje *Empty Places* (Lugares vacíos). La marca distintiva de Anderson, “la magia electrónica”, se alimenta en este trabajo de instrumentos como el *vocoder*, el sintetizador y el violín digital. Configura su lenguaje multidisciplinar con navajas, tenedores, bloques de madera o hielo, el *kayageo* coreano, cámaras, todo tipo de sonidos animales, voces en español, francés y japonés... Y nutre su material creativo fundiendo influencias tan dispares como Pinchon, Melville, Burroughs o Shakespeare. La paradoja se confunde con lo *minimal*. Y el transformismo estético y conceptual de Anderson sumerge al espectador en un desguace de códigos, redistribuyendo las parcelas y puliendo con elegancia la textura de sus ideas, sonidos, imágenes, palabras...

Licenciada en historia del arte, pasó de la escultura a la fotografía y las artes electrónicas a principios de los setenta. Durante las tres últimas décadas ha actuado en solitario y ha participado en exposiciones de arte colectivas e individuales, mezclando poesía, relatos cortos, canciones, hasta construirse una buena reputación como *performer*. En 1980 grabó el disco *United States*, que se convirtió en objeto de culto en su país y supuso su lanzamiento internacional.

Rodó la película *United States IV* al año siguiente. En *Big Scene* (1982) introdujo la narración, la música electrónica punta y la voz. Para *Mister Heartbreak* (1984) Anderson llamó a Peter Gabriel y otros músicos e incorporó film, animación, textos y artefactos electrónicos. Con *Natural History* (música e letras incisivas, diagramas, fotografías, dibujos y secuencias animadas) recorrió su país y Europa en 1986. Después lanzó el film *Home of the Brave*.

Contenido ideológico

Empty Places —incluido en su último album, *Strange Angels*— se aproxima a una audiencia más amplia. Como se pudo ver en su gira española (Festival de Tardor de Barcelona, Madrid, Zaragoza...), alterna, superpone y funde constantemente la narración a través de los textos, las canciones y los vídeos. Anderson se sirve de micrófonos que filtran su voz en masculino, femenino, neutro o, incluso, polifónico. La música sirve sobre todo para crear ambientes sonoros de marcada tendencia repetitiva y minimalista. O bien para acompañar su voz, que recuerda en ocasiones ciertos registros líricos de la cantante Lene Lovich. Igual ocurre con el montaje visual, raramente ajeno a la palabra, elemento esencial de la obra-concierto.

De Laurie Anderson se ha alabado aquí su simpatía, humildad, sensatez y sentido del humor, así como su naturalidad y su esfuerzo por llegar al público (dice todos los textos en castellano y cuando canta en inglés ofrece una traducción simultánea). De su espectáculo se ha dicho que se sale con la impresión de haber pasado un rato inteligentemente entretenido, sin saber bien cómo definir lo que se acaba de ver, oír y sentir, y se ha destacado su originalidad tímbrica. Pero también han hablado los críticos del escaso interés de los textos “directos y poco sutiles”, de la monotonía y repetición de sus composiciones y del alejamiento en el espectador que crea la música pregrabada.

Empty Places es un espectáculo de alto contenido ideológico. La tecnología actúa como soporte de un revolucionario soporte de expresión artística, intelectual y poética al mismo tiempo, definida por su cotidiano intimismo y su sincero compromiso político. Anderson habla de Reagan y Bush, el conservadurismo, la segregación racial, la discriminación de la mujer, la censura, la deuda pública norteamericana, los yuppies, el compromiso social de los músicos, la miseria de los países satélites, un tal “señor González”... La integración de palabra, música e imagen es extraordinaria. Su capacidad de sorprender, alentadora. El camaleónico *Empty Places* perturba, emociona e invita a la reflexión. Extraño y cómplice al mismo tiempo, el montaje de Laurie Anderson —“dedicado a la persona que gritó ¡Teatro! en un fuego que estaba lleno”— es una obra cargada de pasión por la comunicación. Una muestra de certero criterio artístico, creatividad y optimismo.

2.3.6 *Hamletmachine* / Heiner Müller³⁵

“Un precursor del teatro de la resurrección”

Hace algunos días en una publicación nacional un intelectual ruso cuestionaba la existencia de significantes aplicables al término socialismo. En momentos así, cuando el pensamiento positivista despliega sus extremidades con toda placidez, los principios que ordenan la cultura contemporánea se rinden ante el reduccionismo capitalista. Tal vez por ello voces como la del sajón Heiner Müller (Eppendorf, 1928) multiplican su eco contestatario más lejos que nunca.

Esta vez se trata de *Cemento* (Zement, 1972), *La batalla* (Die Schlacht, 1974) y *Camino de Wolokolamsk I-V* (*Wolokolamsk Chausées I-V*, 1948-70), recogidos en un mismo volumen, junto a los relatos cortos *Carnicero y mujer* y *La cruz de hierro*. Estos textos dramáticos de Müller en edición de la Asociación de Directores de Escena se suman a la exigua obra teatral del escritor alemán traducida al español (hasta el momento siete de entre más de treinta piezas).

Conocido en nuestro país sobre todo por el montaje de *Hamletmachine* que el director de vanguardia norteamericano Robert Wilson estrenó en 1986, Müller es autor de obras teatrales como *Prometeo* (1968), *Macbeth* (1971) o *Hamlet* (1976), en su labor de *dramaturg* —adaptador/recreador libre de textos—, y de otras partiendo de ideas propias como *El hundimiento* (1956), *Mauser* (1970), *La misión* (1979), *Cuarteto* (1980), *Descripción de un cuadro* (1984). Entre las compañías españolas, La Tartana realizó una versión de *Ribera despojada*, *Medeamaterial*, *Paisaje con argonautas* (1982), Teatro del Sur y Matarile se atrevieron con *Hamletmachine* (1966), y el Centro Dramático Nacional ha programado *Filoctetes* en su pequeña sala Margarita Xirgu.

Teatro épico

A lo largo de la dilatada trayectoria de autor dramático de Heiner Müller, aparece también la poesía, la narrativa breve, el ensayo y algún libro de ópera, vinculado de forma estable a centros públicos de producción teatral como el Berliner Ensemble (1970-76) y el Volkabühne de Berlín (desde 1976). Premiado y representado con frecuencia en Europa y Estados Unidos, Müller, como antes su maestro Bertolt Brecht, brilla “entre dos desiertos: el teatro contemporáneo y el arte revolucionario” (Roland Barthes). Del mismo modo que en él pervive el teatro brechtiano, antiaristotélico, en continuidad con el principio de distanciamiento. Con ello la anécdota de su literatura, comprometida en lo histórico-social, fluctúa asimismo entre localismo y universalidad a través de una dialéctica tremendamente enriquecida.

Las obras reseñadas —*Cemento*, *La batalla* y *Camino de Wolokolamsk*— participan de conocidas constantes müllerianas. Sobre todo, frente a los presupuestos dramáticos, mantienen la formulación del teatro actual: tensión permanente en la narración, independencia de las escenas, y acción oscilante y predominio de las imágenes; por otro lado, el espectador como observador al que se apela a fin de que adopte decisiones enfrentado a algo y, de fondo, el hombre, ser mutable y objeto de análisis a partir de sensaciones que conducen a una toma de conciencia, a la expresión de la razón, a lo social como determinante del pensar.

Dramas de la revolución

Los estrenos de *Cemento* y *La batalla* causaron gran impacto en el Berlín de principios de los setenta. Ambos textos se sitúan en la línea de “un diálogo y una estructura claramente delineados y perceptibles” (J.A. Hormigón), como en *Los campesinos* (1961) o *La construcción* (1963-64). *Cemento* habla del enfrentamiento entre bolcheviques y mencheviques durante la revolución rusa. Según una novela de Gladhov, la obra revela las contradicciones internas de unos personajes en torno a la anécdota de la recuperación de una fábrica de cemento. Aparecen Ulises, Prometeo, Hércules y Medea (en ocasiones, en una especie de largas acotaciones), integrado en un entramado de identidades donde las referencias al pensamiento mítico se funden con el dibujo de los más terrenales impulsos, y donde las grandezas y miserias de la Revolución se confunden con las de quienes la edificaron. Todo ello bajo títulos como: “Yo soy el hambre: quien quiera transformar el mundo tiene que contar conmigo”.

La batalla, titulada “Escenas de Alemania”, en palabras de su traductor Víctor Contreras resulta “una arriesgada revisión de la historia alemana liberada de cualquier ética germana”. Una revisión que alcanza también el idioma de forma no naturalista, por lo que el tratamiento episódico es poco convencional: de lo que cuentan A y B, tras el incendio del Reichstag: los cuatro soldados que saben que si “uno se come lo que el otro caga/más valen tres estómagos llenos que cuatro vacíos”; la mujer y la hija que mueren a tiros por el padre cobarde que, ante la foto de Hitler, no es capaz de quitarse él también la vida, o bien la Cacería, las SA, las SS y la muerte, que no se distinguen entre sí.

Un lenguaje anticonvencional

Camino de Wolokolamsk 1-V, como indica Jorge Riechman en el prólogo a su traducción, se presenta como “un ensayo de tragedia proletaria en la era de la contrarrevolución”. Müller vuelve a *behrstück* (forma teatral brechtiana que elimina la división tradicional actores/espectadores), en el punto extremo de sus planteamientos conceptuales (con el teatro de la resurrección) y formales (con una escritura polifónica sin personajes definidos ni signos de puntuación ni

acotaciones escénicas) que el director/actor y el espectador/lector tendrán que reorganizar para cargarla de su sentido total. Sobre la inacabada novela homónima de Alexander Bek, en *Camino de Wolokolamsk* (principal acceso por el oeste por el que avanzaban los tanques de Hitler hacia Moscú) Müller sugiere un teatro innovador de resonancias poéticas surgido de la profundidad de la razón y los sentimientos.

Las tres obras transmiten valores esenciales de la estética contemporánea más original y consistente, al tiempo que proyectan un contenido de alcance universal y de enorme vigencia. Como señalaba Dante Gabriel Rossetti a propósito de *Cumbres borrascosas*, "la acción transcurre en el infierno, pero los lugares no sé por qué tienen nombres ingleses". Algo aplicable a Heiner Müller y Alemania. Si bien se sabe porqué los lugares se nombran en alemán. Y se sabe, como Müller recuerda, que "el ojo del huracán no tiene párpados".

Obra e inspiración

Heiner Müller es uno de los dramaturgos más aclamados en Europa. Su lenguaje resulta por instantes demoledor, aunque está preso en una poesía inequívocamente turbia, densa y contundente. Su obra, subversiva y desgarradora, es una continua refutación del mito, pero a la vez supone una revisión encaminada a modificar con sutileza la realidad. (Modificar e incidir en ella). En su producción se han observado tres orientaciones fundamentales: Los mitos griegos: Müller tiene una verdadera obsesión por Grecia, por el teatro griego; cabría subrayar títulos como *Medea* o *Filoctetes*. Shakespeare: Fuente elemental de inspiración del dramaturgo germano; así lo demuestran títulos tan conocidos como *Máquinahamlet*, que escenificó Atalaya de Sevilla. Alemania: La preocupación de Müller por las cosas de su país es incuestionable; trata los problemas alemanes desde todos los ángulos y a través de ellos aborda los grandes problemas del mundo: sexo, deseo, amor, muerte, poder...; un ejemplo de ello es *Cuarteto*, que llevó a escena Teatro de la Ribera de Zaragoza.

¹ Laurence Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theatre Communications Group, Nueva York, 1989, págs. 22-38.

² La siguiente información procede del libro/folleto *Watermill Center*, Byrd Hoffman Foundation, NY, 1997.

³ La información acerca de Watermill Center procede del libro/folleto informativo publicado en 1997 por la Byrd Hoffman Foundation. Se ha traducido una selección de fragmentos.

⁴ La información acerca de Naita di Niscemi aparece en *Robert Wilson and His Collaborators*, op.cit., págs. 93-104.

⁵ La información acerca de Beverly Emmons aparece en *Robert Wilson and His Collaborators*, op. cit., págs. 191-202.

-
- ⁶ La información acerca de Hans Peter Kuhn aparece en *Robert Wilson and His Collaborators*, op. cit., págs. 233-240.
- ⁷ Los comentarios acerca de *Death Destruction & Detroit* aparecen en *Robert Wilson/Convidados de piedra*, Festival de Otoño, Comunidad de Madrid, Madrid, 1992, pág. 69.
- ⁸ Los comentarios acerca de "Inspiración, espacio, movimiento escénico y movimiento de actores", aparecen en *Robert Wilson/Convidados de piedra*, op. cit., págs. 91-94.
- ⁹ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro/Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1983 (*Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Editions Sociales, París, 1980), p. 250.
- ¹⁰ Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianápolis, 1993, págs. 111-112.
- ¹¹ Heiner Müller (edición y traducción de Carl Webber), "A Letter to Robert Wilson" en *Explosion of a Memory*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York, págs. 152-155.
- ¹² Cynthia Carr, *On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press/University Press of New England, Hanover/Londres, 1993, pág. XV.
- ¹³ Victor Turner, "Dramatic Ritual/Ritual Drama. Performative and Reflexive Anthropology" en *Interculturalism & Performance*, PAJ Publications, Nueva York, 1991, págs. 99-111.
- ¹⁴ Comentario aparecido en el libro *In contact with gods?* María M. Delgado/Paul Heritage (editores), Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1996.
- ¹⁵ Extracto de un texto acerca de *A Letter for Queen Victoria* de Robert Wilson redactado por Christopher Hemphill en *The Theatre of Images* editado por Bonnie Marranca, (Drama Books Specialist, 1977), reedición de PAJ Books, Johns Hopkins University Press, 1996.
- ¹⁶ Tanto Robert Wilson como el resto de los participantes en el taller se refieren a la sinopsis como *outline*.
- ¹⁷ El término inglés que utiliza Robert Wilson es *visual book*.
- ¹⁸ Descripción del trabajo de Martha Graham de la bailarina Elizabeth Selden aparecida en *The Shapes of Change. Images of the American Dance* de Marcia. B. Siegel, (Maughton Mifflin, 1979), reedición de Univerty of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1985.
- ¹⁹ Los *vocoders* se utilizan como micrófonos que deforman la voz creando efectos sonoros diversos.
- ²⁰ El término inglés que utiliza Robert Wilson es *visuals*.
- ²¹ La información que aparece aquí acerca de la ejecución procede de *The Romanovs. The Final Chapter* de Robert L. Massie, Ballantine Books/Random House, Nueva York, 1995.
- ²² Jean Braudillard, citado por Iñaki Urdanibia en su ensayo "Lo narrativo en la posmodernidad" aparecido en *En torno a la posmodernidad/G. Vattimo y otros*, Anthopos, Barcelona 1990 y 1994, págs. 129-130.
- ²³ Fragmento de *Diálogos del limbo* de George Santayana citado por Fernando Savater en su ensayo "El pesimismo ilustrado" aparecido en *En torno a la posmodernidad/G. Vattimo y otros*, Anthopos, Barcelona 1990 y 1994, págs. 129-130.
- ²⁴ Stefan Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1978, págs. 51-52.
- ²⁵ *Ibid.*, págs. 262-267.

²⁷ Kim Levin, crítico de arte de *The Village Voice*, *Arts Magazine* y *Flash Art*, en "Jonathan Borofsky: Dream of consciousness" en *Beyond Modernism. Essays on art from the 70s and 80s*, Harper & Row, Nueva York, 1988, pág. 192.

²⁸ Julian Schnabel en conversación con Donald Kuspit en *Art talk. The early 80s*, una colección de entrevistas editadas por Jeanne Siegel (directora del Departamento de historia del arte en the School of Visual Arts, NY), Da Capo Press, Nueva York, 1988, pág. 157.

²⁹ Entrevista de Uwe Wittstock a Heiner Müller para *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17-1-87) aparecida en Heiner Müller (edición y traducción de Carl Webber), "The End of the World Has Become a Faddish Problem" en *Explosion of a Memory*, op. cit., págs. 157-163.

³⁰ Pedro Valiente, "Encuentro de dos mitos", *El Público* nº93, noviembre/diciembre 1992, Madrid, p. 68-71.

—"Rechazo el teatro que presenta conclusiones", entrevista a Robert Wilson, *Ibid.*, págs. 72-73.

³¹ Valiente, "La ópera pop de Robert Wilson y Lou Reed llega a Nueva York", texto acerca del estreno de *The Black Rider* en el BAM de Nueva York, noviembre 1997.

³² Valiente, "Encuentro con Robert Wilson", reseña del encuentro entre Robert Wilson y Mel Gussow en el Unterberg Poetry Center de Nueva York en febrero de 1998.

³³ Valiente, "Sheryl Sutton", entrevista realizada para el presente trabajo de investigación en Nueva York en 1994 con motivo de la presentación de *Einstein on the Beach* en el Brooklyn Academy of Music.

³⁴ Valiente, "La palabra es lo más importante" [Laurie Anderson], *El Público* nº82, enero/febrero 1991, Madrid, págs. 124-125.

APROXIMACIÓN A LA OBRA DE ROBERT WILSON EN ESPAÑA

*El teatro de Wilson se alimenta de teatralidad originaria y en los límites de la más pura abstracción, en la más desprejuiciada subjetividad. [...] Es una lección dura. Pero las lecciones más duras son las más fecundas.*¹ Francisco Nieva

Los rasgos de la obra escénica tanto como la posición artística de Robert Wilson suelen ser objeto de análisis desde una perspectiva general, es decir, internacional. No obstante, existe un vínculo particular entre el trabajo de este director norteamericano y determinados países. La producción de Wilson se ha desarrollado en lugares muy concretos como Alemania o Francia, sus planteamientos han ejercido una mayor influencia en unas regiones determinadas —sobre todo en Europa—, y la procedencia de una parte esencial de sus fuentes estéticas es fácilmente reconocible: el mundo oriental. ¿Dónde situar España? Para empezar, forma parte de ese grupo de países europeos donde Wilson ha creado un universo clónico que se extiende desde la articulación de una escuela formal hasta la evidencia de una inabarcable pléyade de imitadores. Y no sólo creadores interesados por la experimentación y compañías de vanguardia siguen las huellas de Wilson.

Profesionales que trabajan en otros ámbitos aplican sus soluciones teatrales: directores, escenógrafos, diseñadores, iluminadores... Y además —aunque menos—: dramaturgos, coreógrafos, actores y bailarines. Lo cierto es que Wilson es un animal escénico cuyos tentáculos lo abarcan todo. Un artista con ramificaciones en el arte completo: dirección, escenografía, vestuario e iluminación, sonido, interpretación en teatro y ópera, danza, *performance*, cine, vídeo, dibujo, pintura, escultura, diseño de mobiliario y objetos escénicos... Etcétera. En España también han surgido en las últimas décadas propuestas escénicas próximas a las de Wilson. Unas proceden de creadores con personalidades muy claras avaladas por largas trayectorias teatrales; otras son más bien similitudes de estética y, por último, están las muestras locales de un arte al que Wilson le ha otorgado una dimensión planetaria. Se trata de una aproximación a la obra de Wilson desde un punto de vista diferente:

Vanguardias históricas: Primero aparece la reseña de algunas características esenciales de tres figuras claves del teatro contemporáneo español: creadores con una enorme personalidad artística que iluminaron la escena de su época y que guardan alguna similitud con Wilson. En sus opciones fundamentales, de actitud o de estética, se hallan coincidencias entre todos ellos. Son Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca y José Bergamín.

Puentes de transgresión: La larga y prolífica vida de algunos creadores los sitúa como puentes generacionales. Nexos artísticos. En este caso son nombres

claves del teatro español, de prestigio internacional, que vivieron la turbulencia de las vanguardias europeas y cuya obra ha evolucionado durante las décadas pasadas hasta nuestros días. En algún punto de ese recorrido han coincidido con posturas wilsonianas. Y durante el trayecto muestran una pulsión cercana que los define como maestros de la transgresión y el escándalo. Si bien cada cual ha elegido una paleta de colores diferentes. Son Francisco Nieva y Fernando Arrabal.

Independientes/Alternativos: A continuación aparece el registro del pulso de quienes participaron en el ámbito de la experimentación teatral española durante los años en los que se ha producido la obra de Robert Wilson. Ellos son el eslabón imprescindible para entender el tránsito del “teatro independiente” al “teatro alternativo”: versiones españolas de la vanguardia teatral donde, desde Estados Unidos y en la esfera internacional, se sitúa Wilson. Son directores, dramaturgos, escenógrafos, críticos..., todos ellos artistas y profesionales de reconocido prestigio que se reunieron para expresar sus opiniones sobre problemas (y pasiones) comunes en torno a lo que se han llamado *nuevas tendencias escénicas*.

Teatro-danza: La conexión entre el teatro y la danza, así como entre otras artes de representación, constituye un eje de la experimentación escénica de este siglo. En décadas recientes se han acuñado nuevos nombres —teatro-danza, danza de autor, danza contemporánea, videodanza...— para tratar de aprehender la obra inefable de artistas como Wilson. Robert Wilson y el teatro-danza: La obra de Wilson se ha definido como teatro-danza. Si bien se trata de un término que surge con Pina Bausch (la coreógrafa alemana de quien Wilson se siente muy lejos), ambos creadores comparten el interés por explorar territorios indefinidos, plurisémicos, de la expresión escénica. Influencia de la vanguardia norteamericana: Las influencias directas de Wilson (la danza norteamericana de principios de siglo a los años sesenta) son exactamente las mismas que dieron forma a la vanguardia escénica europea inclinada hacia el teatro-danza o la danza contemporánea. Constituyen manifestaciones de un fenómeno presente en ambos continentes conocido como posmodernidad. Danza contemporánea española: Los coreógrafos y compañías actuales adscritas a la innovación en el movimiento son quienes están más cerca de los planteamientos de la vanguardia europea que surge como reflejo o reacción a la vanguardia de Estados Unidos, donde se origina la obra wilsoniana.

Últimas tendencias: Por último aparece una breve referencia de algunos de los nombres que en los años setenta, ochenta y noventa han participado del mundo wilsoniano. Ya se trate por mera coincidencia o por influencia directa, existe un sector de la escena española que se ha dedicado a la experimentación y la integración de lenguajes. Si bien sus resoluciones estéticas finales (sus montajes acabados) son muy diferentes, hay claves que los identifican como el carácter

multimedia de su labor creativa. Son los artistas plásticos Joan Brossa y Eduardo Arroyo, los escenógrafos Iago Pericot, Simón Suárez y José Luis Raymond, los coreógrafos Cesc Gelabert, Santiago Sempere y Nuria Ribot, el compositor Carles Santos, el actor Albert Vidal, los autores Álvaro del Amo, Antonio Fernández Lera y Rodrigo García, y las compañías La Fura dels Baus, La Tartana, Atalaya, Zotal, Arena, Teatro del Norte y Bufons. Pasado, presente, futuro de las artes escénicas españolas contemporáneas en proximidad con la vanguardia norteamericana e internacional.

3.1 Robert Wilson y la vanguardia escénica española

Propuesta de investigaciones posteriores

3.1.1 ESPÍRITU DE TRANSGRESIÓN (PRINCIPIOS Y MEDIADOS DE SIGLO)

¿Qué tienen que ver Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca y José Bergamín con Robert Wilson? Los montajes finales de estos creadores son muy dispares. Y se podrían trazar diferencias obvias. Pero no es menos cierto que Gómez de la Serna en su extravagancia dadaísta, Lorca en su mirada infantil y Bergamín en su audacia vanguardista son figuras a quienes Wilson se aproxima de alguna forma. Nos permitimos, pues, la sugerencia de investigaciones posteriores que con mayor detenimiento podrían descubrir semejanzas y diferencias entre las vanguardias de España y Estados Unidos a través de estos y otros creadores del teatro contemporáneo.

Gómez de la Serna fue introductor de las vanguardias en España. La greguería supuso un hallazgo sensacional que influyó decisivamente en la orientación surrealista de la Generación del 27: Lorca, Buñuel, Dalí, Larrea o Aleixandre... La hiperactividad creativa, la insobornable adicción a la provocación, su carácter tan radical como desbordante su personalidad, la mirada constante del humor como distancia transgresora..., son rasgos que aproximan la visión artística de Gómez de la Serna y Wilson. La resolución plástica en *Los medios seres* de la presencia escénica de los personajes, divididos en mitades geométricas: una blanca y la otra negra, es una constante que aparece en los montajes de Wilson en infinitas variaciones. Los temas esenciales (el amor y la muerte, entre ellos), los ambientes fantásticos, el delirio poético y, ante todo, la sinceridad y la pasión de una vida entregada al teatro llevan a pensar en un latido común.

Se ha afirmado que la grandeza de la poesía de García Lorca no procede de su estilo, de su capacidad de sugestión emocional ni de sus ideas, sino de su conmovedora inocencia poética: “[Lorca] logró mantener siempre esa mezcla de entusiasmo y terror que nos hace adivinar tras un poeta a ese niño que aún tiembla en la oscuridad, acechado por hadas y diablos. Y esa adivinación nos sobrecoge”.² Perfecta descripción de Wilson. También se ha definido a Lorca

como “ejemplo rotundo del uso moderno de la tradición, de la vanguardia que sabe utilizar los recursos del pasado”.³ Como Wilson. Por último, la pulsión de José Bergamín (quien llevó a cabo una edición del *Romancero gitano* de Lorca) y la de Wilson bien podrían ser del mismo signo. El carácter multidisciplinar de su inspiración y de su obra, las vanguardias plásticas de principios de siglo como referente directo, la radicalidad de sus posturas estéticas y el interés extraordinario por el movimiento son algunos referentes comunes de la dirección a la que apuntan ambos creadores. Bergamín y Wilson comparten también el filo cortante de sus visiones poéticas y el salto en el tiempo-espacio que implican sus propuestas escénicas en el contexto histórico de su tiempo.

Ramón María del Valle-Inclán, 1866-1936 ESPEJOS ESPERPÉNTICOS

El teatro de Valle-Inclán es una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y el de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX, como señala Gonzalo Torrente Ballester. Desde *La Celestina* y el teatro del Siglo de Oro no se dio en España “una creación teatral de tan poderosa fuerza ni tan sustantiva novedad en forma y significado”.⁴ La evolución del teatro de Valle-Inclán muestra una voluntad de renovación formal y temática. A través del ensayo de distintas vías de invención escénica, que se solapan en las sucesivas etapas de su creación, surge el esperpento como cristalización última de una visión única. Será tanto una solución dramática como el reflejo de un modo de entender el mundo.

Antonio Buero Vallejo dejó claro lo insustancial de preguntarse si Valle-Inclán era o no un dramaturgo y si son o no teatro sus piezas.⁵ Cuestión crítica originada ante la aparición de un nuevo teatro, “un acto revolucionario portador de las semillas del teatro actual”. Con su regreso a las fuentes del drama por vía del mito y de la farsa se crea un distanciamiento con respecto a sus propuestas teatrales. Si bien lo esencial está en el fondo, en el tratamiento de la condición humana. De hecho Valle-Inclán continuó su trayectoria con una postura opuesta: la desmitificación. Valle-Inclán había iniciado su carrera sin preocupación social ni pensamiento político. Esteticista decadente, fue el prototipo de escritor modernista. Se inspiró en el romanticismo de Barbey d'Aurevilly y el sensualismo de D'Annunzio, hasta que con las *Comedias bárbaras* se transfigura su brújula literaria.⁶ La amplificación poética de las acotaciones, la técnica del espacio múltiple, el decadentismo, el simbolismo, el modernismo, el anti-realismo y, una vez más, el esperpento son señales de identidad del teatro valleincliniano. Esperpento entendido como evasión, teatro antitrágico y absurdo, visión degradadora y descalificadora, expresionismo, desmitificación, extrañamiento...⁷

Son ángulos diferentes de aproximación a un arte escénico que amplifica sus ecos internacionales a partir de los años cuarenta, cuando Pedro Salinas publica

un ensayo sobre el esperpento. Así, en París en 1963 Jean Louis Barrault dirige *Divinas palabras* y Jean Vilar *Luces de bohemia*. Mientras que en Estados Unidos y Latinoamérica se producen numerosos estrenos de sus obras. El descubrimiento de la Musa moderna, que es el esperpento, no es exclusivo de Valle-Inclán, como apunta Antonio Risco. "A finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolla en toda Europa una corriente de esperpentismo en la literatura y el arte: aspectos del expresionismo pictórico y teatral español, las boutades, parodias y cabrilas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico de Apollinaire, la farsa de Alfred Jarry *Ubú Rey*, la comicidad sarcástica de Pirandello, las novelas de Kafka...".⁸

El nihilismo sensualista español, según Alfonso Sastre⁹ (representado por Valle, Solana, Arniches, Buñuel, Cela...), fue provocado por la crisis de las formas capitalistas, y encontró su par en el arte y la literatura de vanguardia en Europa y Estados Unidos. Sastre cita a Jarry, Ionesco, Kafka, Pirandello, Chaplin, Ghelderode, Dürrenmatt, Frisch, Büchner, Dostoievski, Strindberg, Brecht... El comienzo de la producción literaria (poética, dramática y novelística) de Valle-Inclán enlaza en su pulsión con el trabajo teatral de Wilson. En ambos se halla una raíz común: esteticista, modernista y decadente. La creación o recreación de mundos paralelos, inexistentes, perdidos en la historia o las deformaciones bellas de lo cotidiano aproximan a ambos. Poseedores de un estilo inconfundible, creadores de un universo escénico total, enemigos de lo real por vía de lo real, Valle-Inclán y Wilson se separan en su implicación con lo social, lo popular. Atravesado por el esperpento, el español no teme el enfrentamiento con el *otro* dentro y fuera del escenario, mientras el norteamericano utiliza a ese otro como proyección de un yo interior, si bien desbordante e intenso.

Ramón Gómez de la Serna, 1888-1963 **EL ILUSIONISTA QUE FABRICÓ GREGERÍAS¹⁰**

Se tiende a presentar al hombre dividido en dos mitades. Pero en realidad el despiece es mucho más complicado. Y las antípodas aparecen casi siempre enmarañadas en una secuencia infinita de ecuentros y desencuentros, como quedó reflejado en la vida y en la obra del más incombustible prestidigitador de gregerías: Ramón Gómez de la Serna. Inmerso en la cotidianidad de sus contemporáneos, el escritor vivió con igual intensidad tanto las militancias más comprometidas (a través de una tarea que jamás abandonó: el periodismo), como la ensoñación de otro mundo. Ese mundo de artistas que habitan en el exilio permanente de sus alucinaciones. Allí donde el espacio de reclusión no es compartido y la gloria, santificada o no, se pierde en la trampa de la utopía.

No obstante lo accesible, lo cercano, serviría bien a la eficacia simbólica de este autor todoterreno. En *Los medios seres*, por ejemplo, la única obra de teatro suya que vio estrenada, los personajes mostraban la mitad de su cuerpo blanca y la otra negra. La complejidad extrema vestida de sencillez. La comunicación fluida de un creador lúcido. Siempre dentro del laberinto de unas obsesiones que hicieron de Ramón Gómez de la Serna una referencia carismática para los artistas que le sucedieron. Baste recordar a Salvador Dalí, Federico García Lorca, Jardiel Poncela, Edgar Neville, Teno, Miguel Mihura, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Fernando Arrabal, Angel García Pintado, Francisco Nieva... “¡Estos son mis hijos!”, decía De la Serna.

Don Ramón: como era conocido por todos. Un hombre imprescindible en la literatura de habla española ensalzada en conexión con las vanguardias históricas europeas. Nacido a la par de la cámara Kodak, transitó en un nuevo arte que surgía enterrando el realismo decimonónico a base de disparos fotográficos. Introdutor en España de movimientos como el dadaísmo, el futurismo o el surrealismo, bebió en ellos de su incontinencia, su libertad provocadora, su modernidad, su activismo impetuoso y, en fin, su descalabrante vértigo.

En 1905 Gómez de la Serna publicó su primer libro: *Entrando en fuego*, subtulado *Santas inquietudes de un colegial*. Aparecía entonces la *Teoría de la relatividad* de Einstein y Monet iniciaba su cuadro *Las ninfas*. Poco antes: los umbrales del cómic con *Yellow Kid* de Outcault y del teatro del absurdo de la mano del *Ubu rey* de Alfred Jarry, ambos en 1886. En 1901 *Pelleas y Melisande* del compositor Debussy. E inmediatamente después: *Las señoritas de Aviñón* de Picasso (1907), el *Primer manifiesto futurista* y las primeras greguerías de Ramón (1910). Cuatro años más tarde, la Primera Guerra Mundial sería vista por el escritor y sus contertulios desde los cristales del café Pombo.

La prácticas dadaístas y surrealistas, la conexión con las artes plásticas y el cine, y la creación de *performances* son algunos de los elementos que acercan a Wilson con Gómez de la Serna. La referencia explícita a sus “hijos” extiende la conexión histórica entre la vanguardia norteamericana y los creadores españoles que aparecen a continuación: Lorca, Nieva y Arrabal. Tres admiradores de Bergamín.

Federico García Lorca, 1898-1936 POESÍA DE LA INOCENCIA

“La lírica de Lorca se resuelve, sin perder su propio carácter de lirismo, en una épica y en una dramática; desarrolla sucesos y pasiones, apela a la narración y al diálogo, al cuento infantil y a la leyenda trágica, concilia la imagen con el argumento”, en palabras de Jorge Guillén. Y Lorca le escribió: “Alguna vez puede que yo exprese los extraordinarios dibujos reales que sueño”.¹¹ Otro poeta de la

generación del 27, Vicente Aleixandre, lo compara con Goethe por el instinto primario de defensa de su obra futura. Señala Aleixandre: "Todo en él era inspiración y su vida, tan hermosamente en desacuerdo con su obra, era el triunfo de la libertad".¹² En Nueva York Lorca se da cuenta de la extraordinaria relevancia del nuevo teatro norteamericano, ratificándose en el desprecio que siente por el anquilosado teatro español; y se interesa, más que en Broadway, en los teatros experimentales —Theatre Guild, Civil Repertory y Neighbourhood Playhouse, que en 1933 presentan un montaje de *Bodas de sangre*; y donde Martha Graham sería después primera bailarina—. ¹³

"Cuando un actor blanco quiere absorber la atención del público, se pinta de negro. Al Jonson. La gran carcajada del norteamericano es arrancada siempre por el actor negro", decía Lorca. También probablemente vio a la compañía china Sun Sai Gai y el Teatro de Pekín. La crítica subrayó la tradicional falta de decorado del teatro chino, su sobriedad, su extraordinaria capacidad para el mimo, para la sugerencia a través del más mínimo gesto y, sin el concurso de la palabra, de estados de ánimo complejísimos.

Lorca enfrenta el "teatro al aire libre" y el "teatro bajo la arena", el teatro que no refleja la verdadera realidad y adormece al público, y el teatro que pone de manifiesto el drama auténtico, en el cual va implicada la intimidad del espectador: identifica el verdadero drama con la verdad íntima; pretende "decir mi verdad de hombre de sangre", "el perfil de una fuerza oculta", el amor (según Octavio Paz, la libertad, el amor y la poesía constituyen el triángulo incandescente del movimiento superrealista) a través de un difícil juego poético; convicción de que lo importante es la autenticidad del sentimiento, y no la forma externa en que se manifiesta. Más allá de otras obras rupturistas europeas como *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Pirandello, más allá de la influencia superrealista —a partir de 1929— de obras como *Ubu rey* y *Orfeo* de Jarry y, sobre todo, de las teorías de André Breton, Lorca compromete su intimidad, muestra un carácter trágico de enfrentamiento consigo mismo que cambia la perspectiva del frente a su obra.

Escribe en Nueva York el guión *Viaje a la luna*, sin texto, compuesto por "agónicas imágenes de crueldad y angustia sexual", "con el penetrante horror de un choque violento entre la necesidad y el deseo", donde aparece "un muchacho vestido de arlequín, cuyo cuerpo de adulto no cabe ya dentro de sus ropas y cuyo traje resulta triste y un poco absurdo en medio de su nuevo ambiente". Cuando Robert Wilson vio por primera vez una obra de Martha Graham, le escribió una carta pidiéndole que le permitiera asistir a sus ensayos. Sin duda, es una de sus principales referencias en danza —junto a Merce Cunningham y Trisha Brown—. En 1995 Wilson creó una coreografía para Martha Graham Dance Company: *Snow on the mesa*. Otra conexión entre Lorca y Wilson es la apertura multicultural de su teatro (*La mirada del sordo* (1972) de Wilson estaba

protagonizada por la afroamericana Sheryl Sutton). La influencia del arte oriental tanto como la sobriedad en el diseño de la escenografía son también rasgos esenciales del teatro de Wilson.

Resulta interesante comparar la concepción del teatro convencional y el teatro vanguardista según Lorca, ya que Wilson se podría encuadrar dentro del desdeñable "teatro al aire libre", es decir, convencional, cuando resulta evidente que no lo es. Y, sin embargo, la validez del planteamiento lorquiano es total. Un guión de tono surrealista sin texto..., encaja a la perfección en el estilo de Wilson. Y la experimentación (Pirandello para Lorca, Cage y Cunningham para Wilson), clasicismo (para ambos: la vanguardia como reinención de lo clásico), objetos y figuras simbólicas (abecé del lenguaje de Lorca y Wilson).

José Bergamín, 1895-1983 LA AUDACIA DEL FRANCOTIRADOR

Admirador de Lope, Calderón y Tirso; Arniches, Álvarez Quintero; Unamuno (ibseniano), De la Serna, Azorín (surrealistas), Valle-Inclán (esperpento). Vanguardista y popular, como Alberti y Lorca. Creador de un lenguaje desconcertante, que a veces parece puro ejercicio de artificio o inocente juego y otras veces es vehículo de complejas y enigmáticas ideas; lenguaje puesto en boca de personajes dibujados con trazos audaces, a menudo inspirados en el surrealismo, da lugar a un teatro único por su originalidad, desnudo casi siempre de emociones a pesar de su componente poético. Para Bergamín la fuerza poética de la palabra podía salvar el teatro abstracto (para lograr una más amplia aceptación de un teatro que por sus características suele ser minoritario). Fracasó en la idea de fundir lo experimental y lo popular. Llegó a saberlo casi todo del mito de don Juan.

El teatro es popular o no es teatro. Un teatro se verifica cuando se define conociéndose por su popularidad: cuando se populariza. Teatralizar es popularizar, siempre. Y a la inversa. Todo lo que se populariza es porque se teatraliza de algún modo. El teatro es un instrumento, una máquina de popularizar. [...] Un instrumento poético. El teatro es un arte poético de popularizar el pensamiento.¹⁴

Valle-Inclán, Azorín, Grau, Unamuno, De la Serna, el Lorca más difícil, Alberti y Bergamín no tuvieron acomodo en el teatro de su época. La escritura escénica de estos hombres de cultura total, de genio poético, hondura ensayística y libertad personal, fue arrinconada por las estructuras obsoletas del teatro de consumo. Constructivismo, futurismo, expresionismo, nueva danza y Buhaus han sido algunas líneas de trabajo en el montaje de *La risa en los huesos* de Bergamín bajo dirección de Guillermo Heras. Hamlet es triádico, en homenaje a Oscar Schlemmer, Don Juan es binómico, como si fuera reflejo de cualquier film expresionista alemán.¹⁵

“En la angustiosa fijeza de la fotografía [de Bergamín] encontramos ese detalle ‘por azar y para nada’, ese *punctum* del que hablaba Barthes. Un ‘grano’ de la mirada, un estremecimiento muy leve, un temblor, en el que la imagen tiene ‘esa capacidad de estremecerse y levantar el vuelo’ que Bergamín otorgaba a los ángeles”,¹⁶ escribe Christine Buci-Glucksmann. Esta autora atribuye a Bergamín el arte de hablar de Hamlet, la mezcla trágica de lo grave de Nietzsche, la suspensión del sentido y la exuberancia metafórica de Góngora, lo privado de expresión de Benjamin y el pozo de angustia de Kierkegaard. Barthes también presentía ese *punctum* en una fotografía de Wilson. El artificio, la inocencia y el teatro abstracto son comunes a la obra de Wilson, si bien el creador norteamericano no es aparentemente popular. En su deseo de globalización —por megalomanía o por visión abierta— pretende conectar con muchos y así lo muestran sus intentos de presentar sus montajes en las Olimpiadas —*las guerraS CIVILES* en Los Ángeles en 1984, *Colón* en Barcelona en 1992...—. Bergamín comparte algo más con Wilson, tan poco conocido en su país, exiliado en la necesidad de producir sus montajes en Europa durante las dos últimas décadas. Por último mencionar las artes plásticas en su versión más radical y avanzada como fuente de configuración estética: en Lorca, Bergamín, Nieva... Wilson.

Francisco Nieva, 1927 BARROCO MÁS ALLÁ DEL ARTE TOTAL

La obra de Francisco Nieva encuentra expansión y aliento en connivencia con las corrientes de renovación del teatro en la Europa del siglo XX, en una situación tan hermética y depauperada como la del teatro en la España de los años sesenta.¹⁷ Nieva menciona como referencias a Ionesco, Artaud, Brecht y también: Büchner, Ghelderode; Artaud, Ionesco, Brecht, Beckett, Jarry, los surrealistas; Bernard Shaw, Pirandello; Valle, Lorca, Alberti, Max Aub; Fellini, Pasolini... Y no esconde su acercamiento al movimiento juvenil Rixes de París de Roberto Matta, al Cobra de Bruselas de Alechinsky, al poeta Dotremont, a Breton; después, a Adamov, Beckett...; próximo a Jean Arp, Brancusi, Wols...

“El postismo había entrevisto un poco la posmodernidad (por eso se llama postismo)”, ha afirmado Nieva. “El cubismo o el dadaísmo —el surrealismo no tanto— son unas fajas muy estrechas. Y algo de eso ocurre con lo que se llama posmodernidad (donde también me encuentro de algún modo) y que arrastra un cierto amaneramiento, en la medida en que se hace una especie de teoría unilateral sobre el collage. La verdadera posmodernidad es no tener en cuenta la modernidad antigua y pasada, que tenía fijaciones muy específicas que limitaban la personalidad del artista”.

Nieva es el creador del teatro furioso, donde “prima el impacto visual; es un teatro extrovertido, impactante, con un lenguaje conceptual, más expresivo, más

barroco".¹⁸ Teatro escatológico similar al entremés satírico en su desparpajo y desmaño enfurecidos, de acción concentrada y carácter coral. "Mi verdadero lenguaje hubiera podido ser un retroceso de no haberse producido ese cambio moral y mental en la civilización occidental, que ha dado en llamarse posmodernismo, en el que se produce una vuelta a las formas, al teatro de texto, al teatro verbal".¹⁹ Anuncia Nieva: "Los albores del siglo XXI darán posiblemente un teatro en las antípodas del intelectualismo socio-político que le imprimió desde los años cuarenta la creencia en su eficacia como instrumento de propaganda. Esto fue posible por dos cosas: por la existencia del cine y por la existencia de las vanguardias".²⁰ Nieva dedicó un artículo a "La lección de Bob Wilson":²¹

Para comprender el arte de Wilson hay que comprender la abstracción en el arte y no sólo de boquilla. [...] No se puede contemplar el teatro de Wilson con la sana impaciencia preceptista de un antiguo régimen, dominado por una enérgica, a la paz, estrecha sensatez utilitaria y práctica. [...] El teatro de Wilson, a despecho de las polémicas que levanta, es, con razón, respetado por algo. En principio, le propone a la crítica más atención al arte verdadero y no utilitario y a sus nuevos sistemas semánticos y menos a la impaciencia preceptista, encarrilada por intereses utilitarios, por el sociologismo, por la política de vía estrecha.

Francisco Nieva procede de un pequeño pueblo (Valdepeñas, La Mancha) como Wilson (Waco, Texas). Ambos tienen una visión del arte estratosférica. Se iniciaron con el dibujo: son pintores y arquitectos del espacio; creadores de objetos y seres escénicos; diseñadores de vestuario y, sobre todo: escenógrafos; su estética está más allá del barroco; les fascinan los mundos extremos, lo incomprensible e inaprehensible; son maestros del exceso. Comparten, en fin, algo más: resulta difícil que otras personas dirijan sus obras: el monstruo se devora a sí mismo.

Nieva se aleja de Wilson en su síntesis de Artaud y Brecht (como el Living Theatre), su sintonía con Strehler ("Brecht reforzado con la exuberancia italiana), sus maestros: Quevedo, Gracián, *La Celestina* los entremeses de Cervantes... Los aproximan Ionesco (el absurdo), Visconti ("belleza sorprendente, realismo lírico" para Nieva, maestro de la luz para Wilson), y Walter Felstein, en su concentrado de Max Ophuls y Max Reinhardt. También Wilson no se libra de la inclusión de su trabajo dentro de la corriente posmoderna del arte de fin de siglo, según registran la mayoría de los estudios que aparecen en Europa y Estados Unidos acerca de las artes escénicas contemporáneas.

Wilson comenzó en la pintura y en ella continúa: sobre lienzos o sobre el escenario. El acceso de la plástica al teatro, de nuevo, lo acerca a Nieva; la evolución del español hacia la dramaturgia, los separa radicalmente. Wilson ganó

fama internacional en 1972 con *La mirada del sordo* en el Festival de Nancy. En su país, no obstante, su fama es aún difusa. La ausencia de mensaje subliminal, la falta de pretensiones políticas y el surrealismo en su estado puro —calificativo que firmaría Louis Aragon—, vinculan a dos creadores, Nieva y Wilson, que tocan la misma cuerda desde polos opuestos. Las dimensiones gigantescas, la construcción coral, la autonomía de los elementos operísticos, la recreación de las vanguardias, la concentración de la acción que desarrolla Nieva enlazan con los intereses de Wilson. Lo escatológico, el desparpajo y el antiformalismo los diferencian.²² La transgresión en las conexiones artísticas, el barroquismo en las proporciones desmesuradas y la innovación en el lenguaje de Nieva también definen a Wilson.

Fernando Arrabal, 1932 VISIONES DELIRANTES Y PROVOCADORAS

Fernando Arrabal es un español nacido en África que ha residido en Francia durante largo tiempo, a pesar de que se abolió la prohibición de regresar que le impuso en 1976 la dictadura franquista. Desde París llegó, una vez más, el escándalo. Su actividad se extiende a la novela, el ensayo, el cine, la poesía y los artículos periodísticos. Muy considerado por su labor literaria en Europa, encuentra aún dificultades para que su teatro salga de las aulas universitarias y las compañías independientes. No obstante, es el dramaturgo español de mayor proyección exterior gracias a sus conexiones con el teatro del absurdo.

La producción inicial de Arrabal, con obras como *Pic-nic* (1952) y *El triciclo* (1953), se describe como absolutamente innovadora, alejada de su contexto literario y próxima al teatro simbolista.²³ “Dramas sin esperanza” que presentaban una puesta en escena sobria, con personajes extremos y un lenguaje absurdo. Introducido en Francia por Jean-Marie Serreau en 1959, evolucionó hacia formas más extremas de la vanguardia al tiempo que sus obras fueron montadas por directores como Jerome Savary, Víctor García y Jorge Lavelli. Al margen de la influencia de Ionesco y Beckett, y su conexión con las vanguardias europeas, Arrabal logra elaborar una dramaturgia de raíces más personales. En ello sin duda desempeña un papel clave su vida en el extranjero que se refleja en el llamado “teatro de exilio y ceremonia” con textos como *Fando y Lis* (1955) o *El cementerio de automóviles* (1957).

La búsqueda formal —espacial y gestual— llevan a Arrabal hacia el “teatro pánico” donde coincide con autores como Jodorowsky, Topor y Sternberg en el uso de elementos surrealistas. (Arrabal fue admitido en el grupo superrealista de André Bretón a principios de los años sesenta). Teatro que exalta la moral en plural y el axioma “la vida es la memoria y el hombre es el azar” en obras como la ópera *Ars Amandi* (1968). Después llegaron la desmesura barroca: del surrealismo al neoexpresionismo —*Bestialidad erótica* (1968), *La balada del tren*

fantasma (1975)...—, el teatro comercial: vodevil, “pánico” y revista musical —*Róbame un billoncito* (1977)...— y los estrenos en España. La crítica del diario *El País* de *El rey de Sodoma* (1978) sentenciaba: “Las osadías refrenadas, las audacias tímidas, los avances medidos no provocan más que aburrimiento”. Las referencias de Arrabalson el Bosco, Bruegel, Goya, Matisse, Max Ernst, Chirico y Duchamp, junto a Dostoievski, Kafka, Lewis Carroll, Gracián, Góngora y los dramaturgos griegos e isabelinos.²⁴ No en vano las claves de su teatro son el origen y concepción sin censura, imágenes oníricas, psicodramatismo, personajes sádicos, imaginaria sagrada, tendencia a la ceremonia y al teatro total.

La definitiva incorporación de la ceremonia como comportamiento teatral, es decir, como línea estética de expresión, así como el despojamiento y la radicalidad estética de sus primeros textos, el uso de resortes del teatro del absurdo y la vertiente surrealista de sus propuestas más audaces acercan a Arrabal a la obra de Wilson. De hecho, el lanzamiento público internacional de ambos es muy próximo en el tiempo: Arrabal recibió el Gran Premio de Teatro de París en 1967 y Wilson triunfó en Nancy en 1972. Entonces, la abstracción, la esencialidad y lo onírico llegaron a estos creadores por vías diferentes. Más tarde, el vodevil, las vías elegidas para la provocación y el concepto de lo barroco de Arrabal alejan enormemente a estos dos creadores. También: el peso de la situación de exiliado de Arrabal, con sus consiguientes connotaciones políticas. Si bien el español ha obtenido mejor acogida en Francia que en su propio país. Como el norteamericano.

3.1.2 TEATRO INDEPENDIENTE Y ALTERNATIVO (FINALES DE SIGLO)

El mayor dinamismo, las propuestas más vivas y las innovaciones de la escena española en las tres últimas décadas se ha canalizado fundamentalmente a través del llamado teatro independiente y, más tarde, del teatro alternativo. El director de escena Guillermo Heras organizó unos encuentros de personalidades del teatro español en torno a “Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate” en Madrid en 1985.²⁵ De aquellas reuniones surgió un libro que resulta un documento de gran valor al recoger ideas, comentarios y preocupaciones en torno a la creación teatral del momento.

Aparecen alusiones a temas tan como la vanguardia española, el teatro nô o las relaciones entre el autor y el director. También hay referencias a Robert Wilson y alguno de sus colaboradores como el poeta Allen Ginsberg. Personas vinculadas a las artes escénicas —directores, dramaturgos, actores, críticos o periodistas— reflejan en sus intervenciones el ambiente que se respiraba durante las últimas dos décadas dentro del teatro español. Mientras tanto, fuera, otros creadores hacían su trabajo, al igual que Wilson.

También aparece una referencia acerca de los dramaturgos de otros países que llegaron a los escenarios españoles de finales de los setenta a finales de los ochenta,²⁶ y algunos temas complementarios recogidos por el periodista Alberto Fernández Torres en *El teatro independiente español* (1987). Con ello se extiende el arco temporal (al apuntar hacia los años noventa) y se cubren otros puntos de interés. Primero aparecen unas referencias directas a Wilson (y uno de sus colaboradores, Allen Ginsberg), y después comentarios acerca de temas próximos al objeto de estudio de la presente tesis (teatro experimental, vanguardia, la labor del autor-director, teatro nô, interpretación...).

Referencias a Robert Wilson

Robert Wilson. El oficio de autor de teatro no existe en este momento, ni en España ni fuera de España. Ocurre sin embargo que seguimos con la manía de inventar espectáculos y la manía de escribirlos. [...] De modo que mirando un poco en mí mismo y un poco en mi entorno tengo que reconocer que autores hay, pero se ha complejizado tanto la labor de autor que si llamamos autor a Bob Wilson o Fassbinder nos hacemos un lío, porque sin duda alguna no podemos remitirnos al señor que escribe tranquilamente en su despacho. [...] La auténtica revelación de nuestro teatro, el español y el actual, ha venido de los grupos y no hay más, tenemos que reconocerlo. Ha venido de los grupos catalanes. [...] La imagen en este momento tiene una importancia enorme, y que en el teatro de Bob Wilson puede pasarse de autor, porque al fin y al cabo Bob Wilson es ese autor, pero puede pasarse de la palabra. Francisco Nieva

“La vanguardia está muy manoseada en la actualidad. Hay un texto de Thomas Bernhard que es un texto de vanguardia y está hecho por un solo actor; o el último montaje de Peter Handke, son cinco horas y media de texto en un espacio a la italiana, con un señor encima de un taburete y un carrito de heno que pasa de un lado a otro. Creo que eso es tan vanguardia como cuando Bob Wilson monta *the CIVIL warS* y un señor tarda en cruzar de un lado al otro del escenario tres cuartos de hora y no pasa otra cosa. Son formas, modos, opciones personales de los creadores”. Guillermo Heras

“No hablo del ejemplo Wilson, sí hablo del ejemplo Handke. Creo que sí convendría que ese concepto se aclarara para alcanzar una definición de lo que se entiende por nuevas tendencias escénicas y por no convencionalidad teatral”. J.A. Hormigón

Posturas acerca de la vanguardia

Lógica-emoción. “Pertenece a una cultura que ha dado prioridad al cerebro izquierdo respecto al derecho. Tenemos dos hemisferios cerebrales en donde se producen reacciones distintas y hemos dado prioridad al cerebro lógico frente al cerebro emotivo, porque ésta ha sido nuestra tradición cultural”. J.A. Hormigón

Hamlet. "Lo que hagáis en la escena, por más que pueda hacer reír a los ignorantes, habrá de afligir a los sensatos, y el juicio de uno solo de éstos habréis de reconocer que pesa más que todo un teatro lleno de los otros". Ignacio Amestoy

Interpretación. "El actor es un hombre de teatro independiente en el compromiso artístico y social de un colectivo teatral que surge al margen del teatro comercial; no es más que un hombre que ha escogido un determinado rol para desarrollar su actividad social, y tiene la obligación de conocer el momento socio-cultural en que se encuentra, así como la obligación de buscar nuevas formas de expresión".²⁷ Ensayo Uno

Escenografía. "Frente a la numerosa presencia de actores y directores, en el teatro independiente faltan personas dedicadas al aspecto visual y plástico de la obra: prevalecen el prejuicio de la necesidad de contar con elevados presupuestos y la falta de preparación. En los países con mayor desarrollo teatral, ha aparecido el escenógrafo artesano frente al escenógrafo artista, que supone todo un cambio de concepción con un importante trasfondo ideológico".²⁸ Gerardo Vera

Dramaturgia. "La repulsa del grupo hacia el autor es consecuencia lógica del largo periodo histórico en que directores, actores y escenógrafos se han movido al son que tocaba el autor, máximo dictador del hecho teatral. Cuando los principios en que se apoyaba el teatro han sido revisados y halladas nuevas formas dramáticas, el autor ha sido apeado del pedestal que él mismo se había construido, o al que le habían encaramado, y su situación de privilegio ha cedido para ser sustituida por una general repulsa hacia lo que ha significado en tan dilatado espacio de tiempo". Jerónimo López-Mozo

Crítica. "Profesional que intenta una mediación entre el espectáculo, el grupo y el público sirviendo los datos informativos y aportando una visión a la vez plural y rigurosa que ordene los materiales que el espectáculo conlleve, en confrontación con un proceso social en curso del que el teatro no puede sentirse ajeno".²⁹ Moisés Pérez Coterillo

Autor-director. "El teatro de los últimos veinte años, y no sólo en España, se caracteriza por el rapto de la autoría teatral, entendida como iniciativa del proceso de creación, por parte de los directores de escena y en contra de los escritores de los textos dramáticos. [...] El escritor teatral, por más que conste su disconformidad, se ha recluso en su laboratorio doméstico". M. P. Coterillo

"En el siglo XIX, con el naturalismo, empieza a surgir la figura del director de escena. El rapto de la autoría se acentúa a partir de mayo del 68, momento en que el autor, en el sentido más tradicional de la palabra, se culpabiliza enormemente, porque es justamente el representante del individualismo en un proceso que se quiere colectivo. Entonces el mismo autor dimite en gran parte de su protagonismo y lo cede, bien al colectivo, bien al que lo representa, que es el director". Jaime Melendres

Texto. "Atrás queda el tiempo en que se admitía como evidencia que un espectáculo teatral no era más que la puesta en pie de un texto dramático. Hemos asumido que un espectáculo teatral honorable puede tomar como punto de partida, por ejemplo, narraciones o poemas. [...] Extrae los materiales que lo constituyen de donde sea o de ninguna parte. Son nuevos —o en realidad viejísimos— métodos que enriquecen el concepto de espectáculo teatral". Josep Maria Benet i Jornet

Teatro nô. "El actor oriental domina una técnica extraordinaria, sometido a un teatro extraordinariamente codificado. Seguramente en el mundo no queda en estos momentos ningún teatro como el nô, que tenga una codificación tan estricta, en la que el actor esté tan introducido dentro del código". J. A. Hormigón

Allen Ginsberg. "William Carlos Williams dio una serie de conferencias por las universidades de California en 1950 y puso como ejemplo a la literatura española del Siglo de Oro, no como literatura, sino como antiliteratura. [...] Había allí unos muchachitos que escribían poesía muy preciosista, intelectualista, que eran Allen Ginsberg, Jack Keruak, que de alguna forma asumían la savia de las clases altas, y Williams puso el ejemplo contrario y estos muchachos, Ginsberg, Keruak, dieron la vuelta a la tortilla y empezaron a hacer otro tipo de creación artística más o menos directa o indirectamente con savia popular. Son los famosos *beatniks*, de los cuales salieron los *hippies*, es decir, empezó una ola, con William Carlos Williams diciendo que *El Buscón*, *El Lazarillo de Tormes* eran el caso único a escala mundial en que se hace una gran creación artística no desde arriba, sino desde abajo". Miguel Romero Esteo

Autores internacionales en España. Entre los dramaturgos de otros países que se representaron en esos años se encuentran Brecht, Kafka, Strindberg, Dario Fo, Lindsay Kemp, Mrozek, Shaffer, Wesker, Sternheim, Gorki, Schiller, Tolstoi, Chéjov, Ibsen, Pirandello, Ionesco, Brook, Nadja, Joyce, Kantor, Priestley, Bergman, Wilson, Strehler, Schaubühne, Goldoni, Scora, Claudel, Musset, Cocteau, Sartre...; entre los hispanoamericanos: Miguel Ángel Asturias, Enrique Buenaventura, Eduardo Pavlovsky, Armando Discépolo, Roberto Cossa, Nelly Fernández Tiscornia, Mario Benedetti, Angel Pavlovsky, Mario Vargas Llosa, María I. Fornés...; además de Molière y, sobre todo, Shakespeare, y los clásicos griegos y latinos. Estos autores han aportado no sólo nuevos discursos teatrales en cuanto a los contenidos, sino interesantes interpretaciones, puestas en escena, utilización de recursos no tradicionales e incorporaciones procedentes del campo de la técnica, que diferentes profesionales del país han recibido y capitalizado.

Renovación teatral. "Los dos proyectos de renovación teatral más importantes que se han producido en España en las últimas décadas han sido llevados a cabo por el teatro independiente y por los autores teatrales. [...] Buena parte de la neurosis del teatro viene de su voluntario enclaustramiento, de una enfermiza tendencia intrauterina que le hace reducto impracticable y escaso en interés de puertas a fuera. [...] Asumir el diálogo con la sociedad implica también asumir el riesgo que impone al hecho teatral el imperativo de su convivencia con otros

medios, que se han hecho todopoderosos con el desarrollo de las tecnologías de este siglo". M. P. Coterillo

Teatro independiente.³⁰ "Para explicar las diferencias entre el teatro comercial y el independiente de una manera extrema y comprensible podríamos decir que, mientras el primero se realiza para obtener un beneficio económico, el segundo no menosprecia este beneficio para poder realizarse".³¹ Xabier Fábregas

"El hecho teatral tiene hoy una sola vía de liberación de las manipulaciones alienadoras de la industria cultural. Esta vía tiene un nombre: el teatro independiente. [...] El TI está sujeto a dependencias políticas, sociológicas e ideológicas. [...] En 1970 se registraban las siguientes tendencias [entre 110 compañías]: vanguardia: 4; provocación: 4; esperpento-farsa: 5; épico: 4; Brecht-Artaud/B-Stanislavski/Living: 9; Grotovski: 1; técnica propia: 1; ninguna tendencia: 37; teatro de calidad: 20; teatro moderno con temática actual: 8; social: 14; no contestan: 6. Autores: Brecht: 26, Casona: 22, Valle-Inclán: 18, Lorca: 16, Sastre: 15, Beckett: 12, Calderón, Mrozek y Muñiz: 10, Cervantes y Chéjov: 9, Ionesco, Dragún y Unamuno: 7, Arrabal, Büchner y Jorge Díaz: 6".³² José Sanchis Sinisterra

"El término TI lo utilizó por primera vez el Teatro de Cámara de Zaragoza en 1966. Procedentes del teatro de cámara y el teatro universitario de fuera de Madrid, los llamados grupos de TI trataron, hasta 1969, de convertirse en compañías estables, alcanzar la profesionalidad y transformar las formas de producción teatral. [...] En los años siguientes los grupos no lograron afianzarse en sus ciudades ni la profesionalidad, atacados con rudeza desde la administración. En 1976 se dice que el TI toca a su fin: grupos de diversa índole reclaman la nominación de TI, la revolución social es persistencia mística".³³ J. A. Hormigón

Vanguardia de los años sesenta. "El nuevo teatro español, formado por autores y grupos independientes, renovó la escena de los sesenta, generando nuevas formas de espectáculo, alguna de ellas inéditas en España, tales como creación colectiva, teatro callejero, vanguardias sensualistas de 1968 (*happening, event...*), nuevas técnicas europeas, renovación de las relaciones entre actores y público, recuperación de la fiesta, el ritual y la participación en general, nuevos lenguajes escénicos, etc... [...] Si bien no todo el NTE era vanguardista, la vanguardia tuvo como único origen el NTE". Alberto Miralles

Vanguardia de los años setenta. "La vanguardia en estos momentos en Cataluña son: Joglars, Comediants, Dagoll-Dagom, La Fura dels Baus, La Cubana, y ninguno de los espectáculos de estas compañías tiene autor, y no es casualidad. Grupos que surgen en los setenta proponiendo un nuevo modelo de producción no convencional. [...] ¿Cuáles son las formas de comunicación del nuevo público? La generación actual recibe mil veces más información que la anterior, es capaz de articular lecturas instantáneas plásticas distintas; su lectura y su conocimiento de la realidad no es verbal. Percibe la realidad y la articula de modo diferente. En el siglo XIX toda la información icónica era de una

construcción verbal, codificada, seleccionada y articulada casi siempre en fábula. Hoy la información es icónica". Ángel Alonso

"Los espectáculos de La Cubana, los últimos concretamente, son exactamente iguales al teatro de Joan Brossa de los años cuarenta y sesenta". Jordi Coca

"La vanguardia es un concepto insuficientemente definido. Llamamos vanguardia a cosas que son divergentes y, en ocasiones, incluso contradictorias de un año para otro". J.A. Hormigón

"¿Por qué cuando se habla de teatro parece que estamos hablando de cotos cerrados? Parece como si la experiencia del cine, la pintura, la música, no sirviera para nada. La crítica musical divide en dos la crítica de una ópera: la escénica y la musical. El teatro de vanguardia más importante viene de la interrelación de estas artes". Fernando Herrero

"La vanguardia siempre ha estado vinculada al teatro, el más vivo, el más renovador (Bauhaus, teatro expresionista alemán, Piscator, Pinter, Ionesco...). Y ahora la vanguardia o la pos se ríe del teatro, pasa de él como arte viejo, ininteresante, que ha dejado de conectar con las nuevas mentalidades. [...] Se han olvidado de que el teatro es y debe seguir siendo una de las bellas artes, aquella que puede y debe integrar a todas las demás. No es el momento de la defunción del teatro, sino el momento en que puede desarrollar sus más amplias posibilidades: todo puede darse dentro del escenario (sea o no a la italiana); la imaginación se halla ahora —más que nunca— respaldada por la técnica. En una época que ha sido definida como la del imperio del simulacro, el teatro puede y debe volver a ocupar su sitio; pero para que esto ocurra debe volver a plantearse desde una perspectiva renovadora, arriesgándose para llegar a las nuevas capas de la sociedad, a los más jóvenes". Lourdes Ortiz

Negación de la vanguardia en los años ochenta. El dramaturgo Alberto Miralles, a quien seguimos en este apartado, señala que en los años sesenta los autores y las compañías de teatro independiente transformaron la escena española.³⁴ Surgieron entonces muestras de teatro de calle, creación colectiva, alteraciones de la relación entre actores y público, renovación de lenguajes escénicos, absorción de movimientos europeos y de nuevas formas de la vanguardia como el *happening* y el *performance*.

También se desarrolló una actitud crítica de carácter socio-político y se extendieron los círculos de exhibición del teatro. Dinámica de la que surgieron audiencias mayores y diferentes, atentas a lo nuevo. En 1968 lo nuevo era entendido como revolucionario, en un proceso de transición política que, de alguna manera, aún perdura. Los gobiernos democráticos menospreciaron el valor de la cultura y el teatro quedó relegado a la marginalidad, la convención y el desencanto. De modo que a principios de los ochenta "se diluyó la acción crítica en una indiferencia pasiva". El teatro perdió su función social y el recato estético se subió a los escenarios.

Y concluye Miralles: “Así desapareció la alternativa y con ella la única posibilidad de una verdadera vanguardia, [...] porque si convenimos que vanguardia es lo excepcional, lo más audaz, la aceptación del riesgo, la aventura más avanzada, [...] si vanguardia es el fermento que prepara el camino para un vasto cambio político, creando un modelo de disensión; si vanguardia es la creación de actitudes, más que la elaboración de un producto acabado, una preparación para que los demás se reciban a sí mismos, para que se inventen a sí mismos, [...] en la España teatral de los ochenta y poniendo todas las excepciones que se quiera, la mayoría de ellas catalanas, hay que concluir que, efectivamente, no hay vanguardia alguna”.

Tendencias. “El surrealismo y el automatismo de Joan Brossa se estimaron superados en la década de los sesenta, y hoy, tras una cómica y delirante liquidación del arte social, el surrealismo vuelve joven y pimpante para ocupar la vanguardia. [...] Esta oscilación pendular que nos lleva desde el arte objetivista y extrovertido a las meditaciones más íntimas y subjetivas, ni es nueva ni debe sorprendernos. [...] La querella de antiguos y modernos que marcó la entrada del neoclasicismo ni fue nueva ni la última; lo que sucede es que el vaivén que antes se producía en el lapso temporal de siglos se produce ahora por décadas, y aún esta pauta de las décadas es aceptable por cómoda, pero ni es rigurosa ni surge de una observación de los fenómenos de la moda”.³⁵ María Aurelia Campmany

3.1.3 TEATRO-DANZA Y ÚLTIMAS TENDENCIAS

Robert Wilson y el teatro-danza en Europa

Se ha definido el teatro-danza como la recomposición posible de la fractura entre el arte de la representación (teatro) y el arte del cuerpo (danza) que es característica exclusiva, singular, y en verdad nada positiva, de nuestra cultura. Si bien las interrelaciones de ambas disciplinas han vivido a través de la historia innumerables y complejas experiencias de difícil clasificación.

A partir de la vanguardia escénica, nacida de la tradición de Antonin Artaud y Bertolt Brecht, en los años sesenta surgen dos iniciativas fundamentales para la evolución del teatro-danza: Grotowsky, cuyo trabajo se centra en los mitos y el ritual a través de un discurso no narrativo, fragmentado, en un espacio escénico despojado; y el Living Theatre, con su teatro de movimiento, provocador como base de una utopía anárquica.

No obstante, se comienza a hablar de teatro-danza con la coreógrafa alemana Pina Baush y el Wuppertal Tanztheater. La danza libre y el expresionismo centroeuropeo, pues, están en el origen de esta manifestación de la posmodernidad. Origen que se revela contra uno de sus referentes esenciales: la danza norteamericana, sobre todo, la escuela de Martha Graham considerada como representante de una visión cerrada y superada.

La obra de Robert Wilson se inscribe dentro del llamado teatro-danza, sin por ello excluir su catalogación dentro de otras disciplinas escénicas. En Europa, y también en España (aunque con más retraso), surgen a finales de los años sesenta iniciativas sobre las que se construyeron en las dos décadas posteriores el teatro-danza y la danza contemporánea. Coinciden con el tiempo en el que se desarrolla el trabajo de Wilson y, sobre todo, comparten la misma raíz estética: la danza moderna norteamericana. Es decir: desde George Balanchine, Martha Graham y Merce Cunningham, pasando por José Limón y Alwin Nikolais, hasta Carolyn Carlson y Trisha Brown. Raíz estética que después se filtra también a través de otros norteamericanos como William Forsythe.

Wilson reconoce la influencia directa de Balanchine, Graham y Cunningham. En su estilo se encuentran diversas afinidades con Forsythe como el origen plástico del proceso de creación de sus coreografías y la obsesión por la iluminación. Wilson ha trabajado con Lucinda Childs, coreógrafa de *Einstein on the Beach* (1976), quien ejerció una notable influencia en Holanda y Bélgica con su danza basada en el movimiento puro: abstracta, repetitiva, minimalista, antiteatral. Wilson también colaboró con Andy de Groat, coreógrafo de *Overture to KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* (1972), quien se trasladó a París —como otro coreógrafo norteamericano, Mark Thompkins— donde se convirtió en referencia para la nueva danza francesa. También constituye un punto más de conexión la repercusión de las artes escénicas orientales en la escena europea contemporánea: desde el teatro nō hasta las coreografías del japonés Hideyuki Yano. De modo que la obra wilsoniana se nutre de las fuentes del arte oriental. Por ejemplo, Suzushi Hanayagi coreografió *the Knee Plays* (1985).

De la escuela Graham surgió Merce Cunningham, quien es descubierto en los años setenta en Francia. Su redefinición de la relación espacio-cuerpo y su noción del montaje escénico se encuentran en la base de los trabajos de Robert Wilson y Meredith Monk. La asimilación de un representante destacado de esa generación, el coreógrafo Jean Claude Gallota, se ha descrito así: “Tras haber asimilado inteligentemente los principios de Cunningham sobre la desestructuración del espacio euclidiano, abandona el paralelismo entre danza y pintura abstracta para aplicar a su coreografía recetas inspiradas del cine”.

Además, Carlson —continuadora de la línea de Nikolais— se traslada a París en 1972, y la *contact-improvisation* (Steve Paxton) y el minimalismo norteamericanos se extienden con rapidez. Tras ellos se desarrolla el teatro-danza en Francia e Italia y también en el Reino Unido, Alemania, Holanda, España y el resto de Europa: siguiendo los pasos de la llamada “danza de autor” tanto como asimilando/reaccionando frente a la abstracción norteamericana (próxima a una concepción analítica y formal del arte).

A principios de los años ochenta el teatro-danza muestra una clara necesidad de densidad en la narración escénica que halla una fuente expresiva de enorme potencia en la noción multimedia. Las artes visuales, la moda y el videoarte se incorporan a la nueva danza. Las propuestas plásticas, el uso de la tecnología electrónica, las referencias explícitas al teatro y el cine son comunes. Surgen modalidades tan consistentes como el vídeo-danza, que llegará a tener en Barcelona un festival. Aparece entonces una nueva audiencia joven, cinéfila y aficionada a los conciertos de rock, los cómics y los videoclips. En el nuevo arte del cuerpo en movimiento encontrarán soledad, amor, violencia, atropello, frustraciones individuales y colectivas, imposibilidad de comunicación social...

Después de muchos años de dominio del baile folclórico, en España se crean en 1978 dos ballets nacionales: el Español y el Clásico. Casi al mismo tiempo (segunda mitad de los setenta) surgen las primeras semillas de la danza contemporánea. Antes de esa fecha, tan sólo reseñar la presencia del grupo vasco Anexa (1969), Ramón Solé y Anna Maleras en Barcelona. Precisamente en la capital condal y Valencia se desarrolla con mayor amplitud y contundencia la danza contemporánea. El Instituto de Teatro valenciano organizó en 1976 la I Mostra de Dansa Independent con cinco compañías catalanas. Cesc Gelabert, tras su estancia en Nueva York, presenta *Accions O i U*.

El teatro-danza encuentra en España una repercusión menor, si bien como sucedió en el resto de Europa la danza tiende a la búsqueda de nuevas narrativas, la expresión de contenidos al margen de la forma (personales, colectivos, sociales...) y la profusión de medios lingüísticos. El Ballet Experimental de l'Emxample dirigido por Consol Vilaubí reunía al crítico de arte Arnau Puig, el poeta Joan Brossa, el pintor Guinovart y el músico Tharrats. Nombres fundamentales de la danza contemporánea española son: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi, José Laínez, Avelina Argüelles, Carmen Senra, María Antonia Oliver, Vicente Sáez, Ananda Dansa, Bocanada, Danat Dansa, Lanónima Imperial, Metros, Mudances, Tránsit, Vianants y Yauzkari.

Creadores españoles de vanguardia

Desde *Gilgamesh*, el relato anónimo sumerio que data de hace cuatro mil años antes de Cristo, las historias que merecen la pena ser contadas no parecen haber variado gran cosa. Wilson realizó en 1988 un montaje sobre esta famosa leyenda: *The Forest* con música de David Byrne. El tratamiento estético del mensaje (la historia) se considera la clave de la personalidad artística. Tratamiento que ha convertido a Wilson en un creador inconfundible en la escena contemporánea. De una forma simple. Decía Picasso: "El talento de un artista está en los primeros trazos". El resto es adorno, proceso, moda u ocultación. Dice Wilson: "Lo difícil es hacer las cosas más sencillas". Y en el intento se

extiende toda una vida de maduración. En España también han surgido personalidades escénicas con luz propia. Y otras se han criado a la luz de ellas o bien a la de otras figuras del teatro internacional. A ese entramado de interrelaciones pertenece Wilson, que viene a ser extensamente imitado. Y, como preámbulo, a continuación aparece una lista de algunos de los nombres esenciales del teatro español durante las tres pasadas décadas: el tiempo en el que se desarrolla la obra de Robert Wilson.

De mediados de los años sesenta a mediados de los años noventa:

Directores/autores. Años 60-70: Salvador Távora, Albert Boadella, Albert Vidal, Carles Santos. Años 80: Joan Font, Ernesto Caballero, Cesc Gelabert, Carlos Marquerie, Carles Alfaro, Etelvino Vázquez. Años 90: Rodrigo García

Directores. Años 60: José Luis Alonso, William Layton. Años 70: Miguel Narros, José Luis Gómez, José Carlos Plaza, Nuria Espert, Adolfo Marsillach, Ángel Facio, Joan Lluís Bozo/Anna Rosa Quisquella. Años 80: María Ruiz, Pere Planella, Mario Gas, Guillermo Heras, Ricardo Iniesta. Años 90: Joan Font, Jesús Cracio, Esteve Grasset

Autores. Años 60: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Francisco Nieva, Fernando Arrabal, Antonio Gala. Años 70: José Sanchis Sinisterra, J.L. Alonso de Santos. Años 80: Fermín Cabal, Antonio Fernández Lera, Alfonso Armada, Paloma Pedrero, Antonio Onetti... Años 90: Sara Molina, José Ramón Fernández, José Miguel González

Compañías. Años 60: Els Joglars. Años 70: La Cuadra, Tábano, Los Goliardos, Comediants, Dagoll-Dagom, Teatre de la Ribera, Esperpento. Años 80/90: La Fura dels Baus, La Cubana, Teatro Fronterizo, Tricycle, La Tartana, Geroa, Zotal, Teatro del Norte

Salas. Años 60: Salas universitarias. Años 70: Teatro Lavapiés, Cadarso, Gayo Vallecano. Años 80/90: Ensayo 100, Triángulo, Cuarta Pared, Pradillo, Sala Beckett, La Imperdible

Teatros públicos. Madrid: CDN (1978), CNNTE (1984), CNTC (1989), Teatro Español (reapertura en 1980), CCV, Teatro de Madrid. Barcelona: Teatre Lliure (1976), CDGC (1981). Resto de España: Centros regionales de teatro: CAT (Andalucía), CGT (Galicia), CVT (País Vasco)

Teatros privados. Teatro comercial en Madrid y Barcelona

Joan Brossa/poeta, artista visual, autor, 1919-1998

“Brossa es un creador que se movió desde el principio como un poeta en medio de artistas plásticos”³⁶ —señala el crítico Gonzalo Pérez de Olaguer— de donde proceden las influencias de Antoni Tàpies y Joan Miró. Con una producción

poética y dramática siempre dentro de la vanguardia y la experimentación (escrita entre 1945 y 1968), ha sido un autor marginado hasta finales de los sesenta. Entonces se inició la publicación de su extensísima obra: más de seiscientas obras teatrales, aunque no hayan sido estrenadas más que veinte. “Brossa transcribe aquello que ve y por este motivo su teatro se escapa de la pura literatura. Antes de subir al escenario el autor lo ha visto, y esta visualización, tan provisional como se quiera, le permite hablarnos con el detallismo gráfico que nosotros, los espectadores, sólo haremos nuestro después de la representación”, en palabras de Xavier Fàbregas.

Eduardo Arroyo/pintor, escenógrafo, autor, 1937

Arroyo se instala en París en 1958. Tres años después tiene su primera exposición personal. Y en 1971 conoce en Nueva York a Saul Steinberg. [...] La relación analógica del teatro con la obra pictórica de Arroyo se sitúa en ese arte de dar carácter narrativo al fragmento, imagen u objeto fragmentado. La alquimia del montaje y del collage dan a la expresión la fuerza de la síntesis y restituyen a la representación esa parte de extrañeza necesaria. Estética del decorado y de la puesta en escena que va más allá de la anécdota trágica o dramática, excluye el fenómeno fácil del lirismo ramplón para alcanzar una intensidad que exprese la idea de que si el héroe trágico no puede huir de su destino, del mismo modo el infinito, el absoluto, el más allá deben encarnarse y llevar la cruz del irremediable fin y del desatino.³⁷

Carles Santos/compositor, director de escena, 1940

Compositor, actor, cantante y guionista valenciano, ha desarrollado en el curso de más de veinte años de carrera una personalidad atípica en un mundo hiperespecializado, no ejerciendo por separado sus actividades artísticas sino que las pone todas al servicio de una: la poesía entendida como poder de encantamiento del sonido. Desde su encuentro decisivo y sus colaboraciones a principios de los años setenta con el poeta Joan Brossa, guía e impulsor de las corrientes más arriesgadas de la experimentación artística en Cataluña —amigo de Miró, Tàpies y el músico Mestres Quadreny—, desde el descubrimiento de Stockhausen y sobre todo desde los primeros trabajos de investigación en Nueva York de 1970 a 1980 (cuando las nuevas tendencias musicales se aproximaban a las formas más diversas de la expresión artística), Santos ha madurado y personalizado sus propuestas, imponiendo un estilo original y una independencia absoluta respecto a las modas.³⁸

Albert Vidal/actor, director, 1950

Albert Vidal, con su *Canto telúrico a los cimientos del teatro* se convirtió en oficiante excepcional de la ceremonia de inauguración de las obras del Teatro Expo de Sevilla en 1991. Solo, vestido de negro, y con sensores por todo el

cuerpo que transmitían los sonidos corporales a través de potentes altavoces, realizó una danza de exorcización del demonio en las profundidades de la construcción. Al final de su lucha contra el Mal, la Banda Municipal de Música de Sevilla lo acogió en el regazo de una plácida comparsa preparando la llegada de un helicóptero que lo paseó, “ángel de las canteras”, por el cielo del recinto. Actor de teatro y cine, director de sus montajes, es ante todo un excéntrico aristócrata. Vidal crea un monólogo, *El bufó*, que deslumbra tanto al público como a los profesionales de la interpretación y el movimiento. Bajo el lema “la expresión está en el gesto”, este alumno histórico del maestro francés Jacques Lecocq representa a la vanguardia catalana innovadora e irreductible.

Iago Pericot/pintor, escenógrafo, director de escena, 1929

Pericot emplea todas las posibilidades que ofrecen las artes escénicas: la danza, una gestualidad coreográfica, una mímica simbólica, el canto y la música. Cada uno de los cuadros se convierte en una imagen que se impresiona en la retina por su plasticidad, diríase que por una inquietud pictórica próxima a un realismo simbolista. “Puse en crisis la pintura cuando fui a Londres a hacer un doctorado y llegué a la conclusión de que el cuadro no es un medio de expresión de hoy en día”, declara Pericot. “Una vez intenté hacer algo que no fuera bello y no pude. Fue *La bella y la bestia*. Los monstruos quedaban demasiado bellos. El teatro tiene ese poder de transformar las cosas. [...] Mi teatro ha ido siempre diez años por delante y soy consciente de ello, aunque sea un farol. Con esta obra también me adelanto. En los noventa se detendrá este proceso de destrucción”.³⁹

Simón Suárez/pintor, escenógrafo, director de escena, 1947-1996

A los veintitrés años se traslada a París e ingresa en la escuela de Bellas Artes, al tiempo que realiza cursos de escenografía en Frankfurt. En los ochenta realiza en siete años veinte escenografías de las cuales ocho son montajes de ópera. Su formación pictórica y musical han influido decisivamente en sus trabajos para la escena. La primera, en la sorprendente plasticidad de sus escenografías y su utilización de la luz como elemento estructural y expresivo; la musical, en su inclinación hacia los montajes de ópera. Estudioso y conocedor de los tres ejes básicos de la plástica teatral: escenografía, figurinismo e iluminación, el trabajo de Simón Suárez adquiere su plena dimensión cuando dirige sus espectáculos.⁴⁰

José Luis Raymond/pintor, escenógrafo, director de escena

Artista polifacético que abarca teatro experimental, pintura y escenografía, monta una compañía y una escuela de teatro en el País Vasco, su tierra natal. Después cursa estudios de pintura en Varsovia y Amsterdam, donde realiza algunas exposiciones destacadas. A su regreso, diseña la escenografía de *El búfalo americano*, dirigida por Fermín Cabal. Y en la actualidad es profesor de la

RESAD de Madrid, donde continúa su labor de director, escenógrafo y artista visual. Raymond ha explicado: "Aunque no hago arte figurativo, concibo una imagen y la veo con luz, vestuario y forma; por lo tanto, para mí no son lenguajes tan diferentes".

Cesc Gelabert/coreógrafo, bailarín (1953)

Gelabert comienza a bailar en 1969. *Acció 0: La mente y el cuerpo* (1973), concebida junto al pintor Frederic Amat y música de Lewin Richter, resulta un descubrimiento. *Acció 1: La vida y la muerte* (1976) recrea pinturas de Amat y trabaja la construcción de imágenes planas. En 1978 viaja a Nueva York. En *Mi viejo traje de pana* baila al tiempo que el pintor Perico Pastor hacía dibujos; con Carles Santos estrena *Acció 2: Primavera, verano, otoño, invierno* y actúa en La Mamma, Merce Cunningham Studio y The Kitchen. De regreso a España, en *Plata y oro* (1980) incorpora la voz hablada, la teatralización de personajes, rock americano, códigos, cómic, y aplica el vídeo como instrumento de ensayo. Forma compañía con Lydia Azzopardi (quien estudió con Jérôme Savary, Lindsay Kemp y Maurice Béjart), Gelabert Azzopardi Companyia de Danza.⁴¹

Santiago Sempere/escenógrafo, coreógrafo

Bailarín, escenógrafo y coreógrafo valenciano residente en Francia desde 1968, combina artes plásticas, auditivas y cinéticas. En *Ribera* no se limita a ilustrar la pintura de José Ribera mediante la danza, ni pretende bailar una biografía, expresa a través del movimiento, conjugado con la música, la luz y la escenografía, el mundo imaginario del pintor, el mundo claroscuro del Barroco. Según el erudito Leo Spitzer, el fenómeno humano, concreto, primordial del Barroco español es la coincidencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno; de hecho, en los poetas y pintores barrocos españoles, lo carnal y lo espiritual se mezclan y confunden.⁴²

María José Ribot/coreógrafa, bailarina, 1962

Al presentar sus coreografías *10 Piezas distinguidas* y *Los trancos del avestruz* Ribot recordaba unas palabras de Giacometti: "No sé si trabajo con el fin de realizar algo o con el fin de saber porqué no puedo hacer lo que me gustaría hacer". Además escribía: "Lo único que me importa es crear piezas donde cada uno, con su sensibilidad e información, pueda leer lo que cada uno es". María José Ribot es una de las coreógrafas españolas más originales e innovadoras. Interesada por introducir nuevos lenguajes en la danza, se ha aproximado a tendencias como el dadaísmo y el expresionismo.

Sergi Belbel/autor, director, 1963

Belbel ha dirigido obras de Heiner Müller y ha traducido a autores como Racine, Georges Perec, Beckett y Bernard-Marie Koltès. Sus referentes en el teatro catalán son, por un lado, José Sanchis Sinisterra y Josep Maria Benet i Jornet; por otro lado, Joan Brossa. Belbel es uno de los valores más sólidos de la escena española. Premio Nacional de Dramaturgia en 1996, no abandona su interés innovador en sus propuestas para grandes públicos, como en *Tàlem* (1989), donde múltiples elipsis y fragmentaciones transforman una comedia de apariencia convencional. Inscrito en una determinada orientación del teatro contemporáneo —Beckett, Bernard, Koltès, Mamet, Müller, Shepard—, muestra su faceta más experimental en su obra dramática desnuda, esencial, ubicada en la cotidianidad, expresada en un lenguaje aséptico y en la sugerencia de un montaje muy visual.⁴³ El ejercicio de estilo, formal o verbal, se consolida en sus propuestas de mayor madurez en un discurso dinámico y contundente.

Álvaro del Amo/autor, cineasta, director de escena, 1942

Del Amo es un autor a caballo entre el cine y el teatro con la mirada siempre pendiente de la ópera. Tras realizar varios cortometrajes y un largometraje accede a la escritura dramática a mediados de los ochenta. Su obra *Geografía* es una de las primeras que estrena el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en Madrid. Adelanta así un rasgo esencial del teatro español de la década siguiente: su carácter multidisciplinar. Y su intención renovadora. En sus montajes se aprecia además una traslación del lenguaje y la estética cinematográficas a la escena. No es la única conexión: funde la realidad y la ficción, la vida y la apariencia, en un tono escéptico e irónico. En su dirección de *Beckettiana* en el Centro Dramático Nacional mostraba el carácter experimental de su trabajo y el gusto por los planteamientos escénicos simples y contundentes. La radicalidad de sus argumentos y la limpieza de su visión estética son marcas de estilo.

Antonio Fernández Lera/autor, 1959

Dramaturgo, traductor y periodista teatral, se inicia en la escritura escénica con el grupo Espacio Cero. Conocedor de las vanguardias europea y norteamericana, introduce una dramaturgia alternativa, de riesgo, adaptando obras de Heiner Müller para Espacio Cero y después como autor para La Tartana. Después de textos como *Delante del muro* (1985) y *Carambola* (1987), con su obra *Los hombres de piedra* abre la etapa de madurez de La Tartana en un espacio propio: el Teatro Pradillo. Muestra un interés por la subjetivación del lenguaje y la personalidad creativa, integrando la estética como un elemento más de significación, centrada en la plasticidad, la composición escénica y el tratamiento de los objetos. Se trata de una propuesta abierta y fragmentaria —del autor, Fernández Lera, y el director, Carlos Marquerié— que recuerda al tándem Heiner

Müller/Robert Wilson, sumado a las referencias literarias declaradas: Gesualdo Bufalino, Thomas Bernhard, Bruno Schultz, Primo Levi y Alfred Hitchcock.⁴⁴

Rodrigo García/autor, director, actor, 1965

Autor y actor nacido en Buenos Aires en 1964 y nacionalizado español. En 1989 crea La Carnicería Teatro, con la que ha montado sus obras *Acera derecha* (1989), *Martillo* (1991), *Matando horas* (1991), *Notas de cocina* (1995) y *Prometeo* (1997), *Conocer gente comer mierda* (1999) y *Macbeth imágenes* (1999). También ha dirigido *Reloj* (1994) con Teatro del Tiempo, y *Tómbola Lear* (1998) con Legaleón/L'lakran. Entre otros, recibió el Premio Marqués de Bradomín concedido a autores jóvenes por el Ministerio de Cultura.

La Fura dels Baus

Sus montajes paradigmáticos son *Accions*: La explosiva aparición de La Fura en el panorama escénico del país provoca la conmoción natural. Hijos de ninguna parte, horda sin reglas morales, apóstoles autómatas de la violencia se definen como una organización delictiva en materia teatral, y anuncian su flamígero apocalipsis a los hijos de la civilización del asfalto; *Suz o Suz*: Un viaje iniciático, un sacramento de los orígenes, una conmoción de extrema poesía visual de nuevo una enorme, generosa entrega física; *Tier Mon*: Metáfora de la guerra y la reconstrucción de una sociedad feudal después de un desastre; *Noun*: Por primera vez se incorporan mujeres al colectivo, para hablar de la humanidad y la máquina.⁴⁵ Los materiales adquieren una función propia, yuxtaponiendo efectos visuales o sensoriales de gran eficacia: [...] un mundo de formas, de tactos, de texturas. Otro elemento esencial es la música. [La Fura grabó un disco compacto en Real World de Peter Gabriel].⁴⁶

La Tartana/director: Carlos Marqueríe

Con *La flauta mágica* (1988) cosecharon las buenas críticas que hasta entonces sólo habían sido parciales. La Tartana hacía brillar así su particular concepción escénica que les llevó hacia Heiner Müller y *Ribera despojada*, *Medeamaterial Paisaje con argonautas* (1988), que es para algunos el montaje más logrado sobre textos de Müller que se ha producido en España. Reciclados ciertos resquicios de la biomecánica de Meyerhold y las vanguardias históricas, La Tartana parte de estructuras dramáticas no narrativas e incorpora en sus montajes acciones y coreografías. La compañía apuesta, desde una concepción plástica del teatro por la desaparición del personaje, la abstracción, el desgarrar, lo simbólico, la subjetividad a toda costa, la implicación de la realidad en la irrealdad y viceversa o la "dramaturgia silenciosa".⁴⁷

Atalaya/director: Ricardo Iniesta

Atalaya ha creado un lenguaje propio, un estilo coherente: acciones físicas generosas y tensas, compromiso ideológico con las obras y los autores elegidos, pocas concesiones al público, huida de lo ilustrativo y lo evidente...⁴⁸ Entre sus montajes más destacados figuran obras de Heiner Müller y de jóvenes autores españoles como Antonio Álamo.

Zotal Teatre/directores: Elena Castelar, Manel Trías

En su montaje más conocido, *Z*, Zotal se introduce en la obra en el universo del juego a través de un conjunto de *sketchs* y *gags*, en una estructura dramática significativa. Las propuestas que se van encadenando en *Z* son sorprendentes aplicaciones lúdicas de elementos teatrales esenciales: el espacio, el tiempo, la palabra, el movimiento y los objetos. El escenario del juego es también un juguete. Y los mecanismos de recepción del espectáculo también entran en juego. Paradojas visuales paródicas que se pueden situar muy en la línea poética de Brossa. Y paradojas verbales en la línea de Karl Valentin.⁴⁹

Arena/director: Esteve Grasset

En *Extrarradios*, su obra con más repercusión, se introducen retazos de textos dichos en escena, simulacros de discursos o de recitados, diálogos mínimos, absurdos. La introducción de la palabra en Arena supone incorporar sus posibilidades de sugerencia, de subrayado accional, sus valores formales en los que el ritmo y el control entonativo de la dicción de los actores contaba tanto. Se da una exposición de cuadros cinéticos en un juego que coloca a los actores al borde de su resistencia física y psíquica. No repiten gestos ensayados, componen su existir en escena por los impactos del público al que pueden responder dilatando su ejercicio en improvisadas alternancias.⁵⁰

Teatro del Norte/director: Etelvino Vázquez

En *Yerma*, obra representativa de la compañía, mostraban una concepción visual austera, escenografía desnuda, vestuario sencillo, y escasos objetos (de valor simbólico). Se prescinde de la anécdota, porque no genera conflictos, y los personajes actúan como autómatas, recitando sus monólogos. La música repetitiva que se emplea está compuesta por Mike Cohen. *La tragedia de Edipo* presenta una dramaturgia con diálogos breves y explicativos, prescindiendo de los discursos épico-poéticos. El montaje tiene un componente poético visual, orientado hacia unas formas expresivas que potencian la variedad de recursos vocales y la expresividad corporal. El espacio escénico es muy desnudo, con resonancias minimalistas. Y la ambientación musical prescindía de la música *new age* (empleada en otras producciones).⁵¹

Bufons/director: Albert Jaén

Cosmopolitan presentaba una composición gráfica, humor, cantos vocales, monitores de vídeo y un vestuario inspirado en Miró y alguna moda extraterrestre. *Kuenca, danza blanca* combinaba butoh, música electroacústica y pintura: un artista pintaba en escena a un bailarín y dibujaba sobre una franja blanca extendida en el suelo. *Concierto de piedras y señales de tráfico*, sobre "teatro irregular" de Joan Brossa, consistía en unas acciones independientes basadas en el movimiento y el sonido. Sin línea narrativa, los actores hacían percusión con tenedores y daban un concierto de estornudos, bostezos y un (fingido) orgasmo. Las claves de su alucinada visión eran la danza, la espiritualidad oriental asociada a lo mágico, la combinación interdisciplinar de lenguajes artísticos y la abstracción.

UN CREADOR EXCEPCIONAL: Fabià Puigserver

Fabià Puigserver y Robert Wilson pertenecen a la misma generación. Desde las artes plásticas se han aproximado a la dirección y la escenografía, donde se ha desarrollado su carrera por separado y de forma integral. Puigserver es considerado el escenógrafo español más relevante en la década de los ochenta, mientras Wilson se consagró en la escena europea durante el mismo periodo. Los dos estarían, sin duda, en la lista de los diez diseñadores de escenografía de mayor influencia en el teatro contemporáneo. Sus soluciones escénicas finales, en cambio, son diferentes. Es como si ambos viajaran por un sendero común que, como en el cuento de Jorge Luis Borges, se bifurca. En cualquier caso, tanto en sus montajes como en sus reflexiones acerca del teatro se pueden hallar no pocas señales de una compleja y rica sintonía. A continuación aparece una selección de declaraciones acerca de las funciones de director y escenógrafo, las raíces de su inspiración estética y la vanguardia internacional, incluyendo a Wilson.

Belleza y poesía. Todas las cosas que son realmente bellas dicen algo y aportan algo más que la mera belleza. [...] Desde el punto de vista formal me interesa la búsqueda de un cierto tono poético, pero no en sentido lírico, sino de una poética de la escena, de la dramaturgia, de la expresión dramática, de los signos, sean convencionales o simbólicos. [...] La poesía no es un problema de armonía, sino de yuxtaposición de imágenes, de manipulación de elementos reales de manera que den un tono nuevo y por tanto un nuevo lenguaje.

Forma y esencia. Durante años me preocupaba más el aspecto formal que el fondo de la cuestión. Ahora me siento cada vez menos atraído por el oficio en sí, el formalismo de cómo hacerlo y más preocupado por resortes internos que me impulsan a hacer ese trabajo. Para mí el director traduce a un lenguaje escénico, poético y visual, algo que es literatura. Es pasar de un género a otro. Esta traducción no es mecánica: en la génesis de esa obra hay algo que tiene que ver contigo. Descubrir ese puente

entre un texto y tu manera de expresarte a través de él para conectar a la vez con el público es algo que no pasa a menudo por el formalismo, sino por otra cosa que no tengo absolutamente definida. [...] Los materiales inertes, la escenografía, te dejan hacer lo que quieras.

Dirección y escenografía. Cuando hago la dirección y la escenografía no establezco diálogo con el escenógrafo. No me planteo la escenografía más que como un servicio a mi trabajo de director. Cojo lo que necesito. Y a veces, cuando la veo acabada, digo: esto no lo puede firmar nadie, porque no es un trabajo de escenógrafo, sino algo funcional. No puedo discutir conmigo mismo. Con otras personas hay contradicciones, la dialéctica, que a veces es tremenda, pero que siempre es enriquecedora y aporta cosas. Cuando soy yo el director, me lo hago fácil. Incluso pierdo la óptica visual y plástica de la escenografía, porque siempre la puedes analizar en sus valores intrínsecos: pero cuando dirijo no puedo.

Tendencias y vanguardia. En el teatro europeo domina el formalismo y las grandes maquinarias; se trabaja de cara a la galería: muchos inventos, mucha tecnología, pero poco más. Ya se ve que eso es perfecto, que es muy bonito, pero te preguntas: ¿y qué me cuentas con eso? Una tendencia determinada por la política cultural. [...] Las vanguardias están agotadas en relación a la gente del teatro: no respecto al público. De cara al público, el problema no es de agotamiento, sino de no asunción.

Robert Wilson vs Peter Brook. Los creadores que buscan un nuevo lenguaje se mueven en terrenos parateatrales: son Bob Wilson, Pina Bausch, más que Strehler o Peter Brook, que más bien buscan la perfección del lenguaje que conocen. ¡Hombre, ahí es nada el lenguaje poético que busca Peter Brook! Brook no sería posible si no estuviese Beckett por el medio. Tampoco creo que tenga que ser una ruptura total con el realismo, o no necesariamente. No soy capaz de imaginar qué tipo de ruptura será, pero sí creo que en definitiva permitirá dar un paso hacia un lenguaje diferente [...] Hay que avanzar hacia un lenguaje poético, más inventado, lejos del realismo, pero jugando siempre con los materiales dramáticos, visuales, humanos... Con todo lo que el teatro tiene a su alcance. [...] Lo que me preocupa es que el lenguaje sirva para explicar cosas, porque para explicar cosas el realismo no sirve.⁵²

3.2 Reseña de la presencia de la obra de Robert Wilson en España

Se trata de la presencia constante (referencial) de la obra de Robert Wilson en España y su ausencia (real) por la escasez de sus montajes vistos. Algo similar ocurre en otros muchos países donde se tienen frecuentes noticias de sus producciones y aparecen estudios monográficos en revistas especializadas y donde, sin embargo, no existe la oportunidad de ver el trabajo de Wilson. Circunstancia que contribuye a mantener el aura que envuelve al artista texano.

Incluso en su país no es muy popular. Sin duda el conocimiento público acerca de su obra es mínimo comparado con la significación de su teatro en el panorama de la escena mundial. Aunque peor suerte tuvieron los compañeros de su generación:⁵³ Richard Foreman, Lee Brauer y Meredith Monk ocupan espacios de atención aún menores. Al menos en el caso de Wilson las noticias van acompañadas por la enorme dimensión de sus obras, la importancia de sus colaboradores y, cómo no, el hálito elegante —tan anhelado por los norteamericanos— de París, donde realiza numerosas producciones. (Laurie Anderson, tal vez por las mayores posibilidades de difusión de la música, ha atravesado muchas fronteras). Wilson se dio a conocer en Nueva York a mediados de los años sesenta junto a otros creadores como Foreman (director, autor de la reseña de *La vida y tiempos de Joseph Stalin* que supuso el primer texto importante acerca de la obra de Wilson), Brauer (director de la compañía Mabou Mines con Philip Glass, compositor de *Einstein on the Beach*, y Joanne Akalaitis), y las artistas multidisciplinares Meredith Monk, (con quien Wilson representó el *performance byrdWOMAN*) y Laurie Anderson (colaboradora en varios montajes de Wilson).

La escasa y dispersa información acerca de Wilson en Estados Unidos contrasta con el conocimiento de su obra en otros países. En Alemania la admiración hacia Wilson dura ya décadas. Se diría que el espíritu de los espectadores alemanes sintoniza con la estética wilsoniana: selecta y radical, mayúscula y precisa. Alemania y Francia coinciden en el culto a Wilson. Tal vez en el país galo tenga que ver la explicación que el director de escena Lluís Pasqual ofrece del teatro francés, donde “todo puede decirse, pero de una forma estructurada, bien medida”, donde “el sentimiento del actor asciende hacia el cerebro, que dicta cómo ha de ser finalmente expresado” y donde prevalece lo visual.⁵⁴ Por ello triunfa el teatro arquitectónico-pictórico de Wilson. En Gran Bretaña se respetan las instituciones y se sospecha de las individualidades. La tradición italiana deja escasos huecos para la innovación. Y en Holanda, auténtica vanguardia de las artes escénicas de los años ochenta y noventa, parece que no caben los faraónicos montajes wilsonianos. España, una vez más, es un caso aparte. Comenzando por las pintorescas descripciones (muy largas) de Wilson antes de que se vieran sus obras.

Imágenes de Wilson⁵⁵

Texano sin sombrero. “Texano famoso, sin sombrero ni revólver, pero con la mirada puesta en el lejano horizonte, al analizar el proceso de su trabajo y la evolución sufrida en los veinte años que lleva en el teatro”. Sur, 1985

Profesor miope. “Bajo una apreciable timidez y una apariencia de aplicado alumno de *high school* o de joven profesor aseado y de envidiable salud, aunque algo miope”. El Periódico, 1985

Teólogo circunspecto. "Es un hombre de aspecto my serio, como un altísimo profesor de matemáticas o experto en teología, vestido casi siempre con un traje negro y mirando a través de circunspectas gafas de concha". Cambio 16, 1985

¿Astronauta o coronel de marines? [...] Explica Bob Wilson con voz paciente y pedagógica que sorprende en su aspecto de astronauta retirado. [...] Tiene un evidente aspecto de coronel de marines en su día libre, si bien la impresión cesa tan pronto se le oye hablar sobre el silencio y la inmovilidad". El País, 1992

Actor aterrador con alas de mariposa. "Fuera de escena sigue siendo un hombre incapaz de desprenderse de la piel del actor, de la modulación dramática de su voz, del lenguaje codificado de sus manos. Bob Wilson habla con voz queda, casi para sí mismo, y de pronto sorprende con la irrupción de un personaje; a veces, aterrador; otras, frágil como un ala de mariposa". El País, 1996

El director norteamericano acaparó la atención del Congreso Internacional de Teatro celebrado en Barcelona en 1985. Entonces, al hablar de su trabajo y del proyecto de *las guerraS CIVILES*, fue presentado en titulares de prensa de la siguiente manera:

The Civil Wars, sueño imposible de Bob Wilson: "El gran renovador del espectáculo teatral". El Periódico

Bob Wilson, el americano imposible: "Como Pierre Boulez, Patrice Chéreau o Hans Jürgen Syberberg, pertenece a esa raza de artistas desmesurados y visionarios cuya creatividad no se para en barras". El Correo Catalán

Wilson, la experiencia del trabajo con niños autistas: "Ha creado el teatro de la imagen ya que para Wilson el espectador sólo debe ver y escuchar". Noticiero Universal

El gran sueño de Wilson: "Uno de los creadores del teatro contemporáneo, que nunca ha estrenado una obra en España, viene a explicar sus fascinantes visiones". Cambio 16

Bob Wilson afirma que a través de la imagen se realizará una renovación estética del teatro: "Explicó en una inusual conferencia de prensa las estructuras en las que se basan sus creaciones, consideradas hoy día como claros exponentes de un nuevo teatro de vanguardia". El País

El Festival de Teatro de Málaga invitó en su edición de 1988 a Robert Wilson, donde coincidió con Jan Fabre. Entonces En Wilson prefirió hablar de su trabajo a través de una proyección de diapositivas. Se habló entonces de sus orígenes: "su temprano interés por lo visual se debe al 'impresionante paisaje de Texas'; y su motivación teatral surgió de 'un encuentro con un chico negro sordo que nunca

había ido a la escuela y de la amistad que tuve con un joven con problemas psiquiátricos”’. (El País)

Performance, teatro, ópera

La buena salud de las instituciones culturales de la democracia —unos veinte años a la zaga del resto de Europa— y los aires de modernidad permitieron la valentía de producir una obra de Wilson: *Don Juan último* con texto de Vicente Molina Foix en el Centro Dramático Nacional. Año 1992. Antes se habían visto *las guerraS CIVILES/Piezas rodilla* en el Festival de Otoño de Madrid, y *Overtura del cuarto acto de “La mirada del sordo”* en el Festival del Grec de Barcelona en 1986, y *Máquinahamlet* de Heiner Müller en 1987. Después: *Einstein en la playa* y *El jinete negro* en 1992, y *Hamlet* en 1996.

Las *Piezas rodilla* tenían una duración de entre tres y seis minutos y fueron concebidas como intersecciones entre las quince escenas de la ópera épica *las guerraS CIVILES*. Se produjeron diversas versiones en Rotterdam, Colonia, Roma, Tokio y Minneapolis; pero no se cumplió el sueño de Wilson: presentar en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles de 1984 el mayor espectáculo del mundo: una función ininterrumpida de todas las secciones de *las guerraS CIVILES*. Según la revista El Público, en las *Piezas rodilla* “la elegancia formal y la estilización de las tradiciones japonesas se mezcla con el lenguaje del minimalismo americano, desarrollado en los días de la contracultura y derivado en buena parte de la música y filosofía de Asia. [...] Las visiones poéticas de las piezas, su danza y su diseño, sugieren un rico intercambio entre Japón y Estados Unidos”.⁵⁶ La música, compuesta por David Byrne, recogía referencias de jazz y gospel, en la coreografía de Suzushi Hanayagi los bailarines actuaban como los marionetistas del Bunraku y los decorados de Jun Matsuno aprovechaban la multiplicidad de usos de cubos de madera entrelazados.

Aquella *Overtura* era un extracto de *La mirada del sordo* (1972). Estrenado un año antes en la Universidad de Iowa, se presentó en el Teatre Grec de Barcelona en julio de 1986. “Hacia muchos, muchísimos años que no se escuchaban en el Grec las protestas y abucheos que el escaso público dedicó a la decepcionante representación”,⁵⁷ según la reseña de una de las voces fundamentales de la crítica teatral catalana, Joan-Anton Benach. Y escribe Joan de Sagarra, crítico de teatro de El País:

El escenario lo forman una pequeña tarima blanca, de madera, y una mesita alta, también de madera, blanca, sobre la que vemos una botella de leche, un vaso y un enorme cuchillo. Un niño, vestido de blanco, lee un tebeo sentado en una silla. En el suelo, una niña duerme cubierta por una colcha blanca. Entonces, y durante cuarenta y tres minutos, asistimos al asesinato de los niños ejecutado con el

enorme cuchillo por una negra (Bob Wilson) vestida completamente de negro, la cual ofrece un vaso de leche a cada uno de los niños. Y eso es todo.⁵⁸

Máquinahamlet supuso un pequeño giro en la apreciación de la crítica especializada hacia el universo del director norteamericano: “Instaló el texto de Heiner Müller en un paisaje típico de Bob Wilson —un árbol, unos bancos, unas proyecciones— que el espectador contemplaba desde cuatro ángulos diferentes girados noventa grados entre sí. Sorprendentemente, la conjunción del texto de Müller con la escenografía de Wilson era total y el resultado una obra de arte completa”.⁵⁹ Así describe la revista *Primer Acto* un montaje creado en 1986 con música de Jerry Leiber y Mike Stoller, iluminación de Jennifer Tipton y vestuario de William Ivey Long. Los actores eran quince estudiantes de teatro de Tisch School of the Arts (New York University) y la obra recibió en Estados Unidos un Premio Obie a la Mejor Dirección.

Después llega *Don Juan último*. Actores españoles (entre ellos, Julieta Serrano, Toni Cantó, Charo Amador, Ana Gracia, Nathalie Seseña y Francisco Maestre), compositor español (Mariano Díaz) y dramaturgo español (Vicente Molina Foix). El CDN dirigido por José Carlos Plaza corrió a cargo de la producción. En septiembre de 1991 se realiza un taller y al año siguiente el montaje estaba terminado. Volvió la tormenta. A la crítica no le gustó. Y el público, en muchas funciones escaso, respondió sin entusiasmo. (Lo cual no impidió que en una de las representaciones el director José Luis Gómez se levantara de su asiento, aplaudiera airadamente, y lanzara “bravos”).

Molina Foix explica su visión de un Don Juan impositivo, violento, un poco chulesco, encarnación repetida de un mito creado por la necesidad de las mujeres, en crisis por su falta de originalidad. Y su satisfacción al colaborar con Wilson: “Sigue una tradición de autores más abstractos, alusivos, lúdicos, que concuerda bastante con la concepción de la literatura que a mí me interesa”. Eduardo Haro Tecglen lo cuenta así:

El texto de Molina Foix es interesante, bello; la plástica de Bob Wilson es impresionante, y la calidad de los actores. Sin embargo, nada de esto parece posible contener en la palabra teatro, siendo ésta tan amplia y generosa, y tan acogedora. El espectáculo es moroso, inmóvil. No había que rehuir la palabra tostón —tabarra, lata—, y probablemente por ello protestaron bastantes espectadores al final, cuando salieron los dos creadores.⁶⁰

Einstein en la playa, quizá la obra paradigmática de Wilson y sin duda por la que es más conocido en su país se estrenó en 1976 con coreografía de Andy de Groat e interpretación principal de la coreógrafa Lucinda Childs y la actriz Sheryl Sutton, en esta ópera minimalista destaca la música —y el libreto— de Philip Glass. En palabras de la crítica de ópera Mercè Saumell:

Wilson espacia sus *performances* concibiendo imágenes inéditas y encuentros imprevisibles en estos macroespacios según la técnica surrealista del *objet trouvé*. Lo grande y lo pequeño, lo lejano y lo cercano conviven y se reconcilian alterando la percepción del espectador, cautivado ante un espacio y un tiempo dilatados. Pero cabe destacar cómo en *Einstein on the beach* partitura y puesta en escena participan de un mismo *rytmos* matemático que crece y decrece, repitiéndose obsesivamente, para hacer avanzar, mediante sutiles variaciones, el tema visual y el desarrollo musical de la obra.⁶¹

La trilogía de ópera pop de Wilson está compuesta por *The Black Rider* (1990), *Alice* (1992), ambas con música y libreto de Tom Waits, y *Timer Rucker* (1996), con música y libreto de Lou Reed. Esta aproximación explícita a la cultura popular más reciente forma parte de otro sueño de su creador: unir las tres piezas en una sesión de teatro. Por ahora, sólo la primera ha llegado a España. La imaginería fantástica de Wilson, la poesía certera de William S. Burroughs y la guitarra acústica de Waits fascinaron en el Teatro Central de la Expo de Sevilla. Aunque no por ello desmerecen las impresiones de Ángel Fernández Santos: En *El jinete negro* (la primera obra que veía de Wilson, veintiún años después de *La mirada del sordo* en el Festival de Nancy), confirmaba su celebridad de “estilo singular” y su “talento caníbal, de hombre que devora, absorbe y supedita”. Y concluía: “Wilson tiene genio como escenógrafo. Sus espacios están vivos, son bonitos, a veces profundos y fáciles de penetrar, pues abren muchas rutas imaginarias. El creador de interrelaciones de ideas y pasiones es de menor rango al creador de interrelaciones plásticas”.⁶²

Y por último: *Hamlet: un monólogo* (*Hamlet: a monologue*). Delirio escénico que no es exclusivo del ingenio de Wilson. El director canadiense Robert Lapage tuvo la misma idea, en su obra *Elsinor* —estrenada casi al mismo tiempo— al idear un montaje para un solo actor que interpreta todos los personajes de *Hamlet*. Desarrollado en el verano de 1996 en Watermill Center —su estudio/centro de arte en Southampton, Nueva York— el monólogo shakesperiano de Wilson fue programado en el Teatro Central de Sevilla. “La puesta en escena del *Hamlet* de Bob Wilson es sobria, exigente. Una cima rocosa, cientos de cambios de luces, unos cuantos elementos de *atrezzo*; un actor”,⁶³ reseñaba Fietta Jarque, quien también recogía estas palabras finales de Wilson: “Ser o no ser es la razón de mi trabajo. La razón de trabajar es hacerte preguntas. No necesitas encontrar las respuestas. Las respuestas son lo que te rodea”.

Vídeo

En el III Festival de Vídeo de San Sebastián de 1984 se presentan varios vídeos de Wilson. Al año siguiente con motivo de su participación en el Congreso del Teatro de Barcelona se proyectan *Deafman Glance* y *Video 50* en la sala Metronon, acondicionada como videoteca. Además, Imagenueva'85 de Zaragoza organizó una sesión monográfica con estas dos piezas más *Stations*.⁶⁴ Entonces

la prensa menciona que, además de las artes escénicas, Wilson realizaba vídeos y filmes. Pero no apareció ninguna información extensa acerca de sus trabajos electrónicos. En la revista *El Público* se reseña:

Los vídeos realizados por Robert Wilson están sometidos a la precisión y la pasión por la "estructura" que caracteriza toda su obra. Sus cintas de vídeo se componen de diferentes unidades, medidas por pequeñas duraciones de 20/30 segundos en el caso de *Video 50* o pequeños episodios de tres o cuatro minutos cada uno, como en *Stations*.

Los *spots* de Bob Wilson en *Video 50* (1978, 50 min.) toman del 'spot' publicitario sus accesorios (bellos objetos y decorados), su retórica (*sketch*, argumento mínimo, fragmentación, predominio del primer plano, iluminación sofisticada, movimientos fluidos, repetición-insistencia, mezcla indiscriminada de géneros, ruptura de la lógica de la relación causa-efecto), sus tics y lugares comunes (escenas familiares, humor forzado...). Pero en definitiva no hay mensaje, no se persigue ningún objetivo, no se perfila ningún sentido... "Cada pieza de *Video 50* parece un pequeño manifiesto, afirma y repite que el *spot* es una unidad de expresión que desborda su discurso original" (J.P. Fargier).

Deafman Glance (1981, 27 min.) es una adaptación para televisión de la ópera teatral del mismo nombre, el relato sumamente estilizado de un doble crimen a través de una estructura repetitiva, ritual y simétrica. La estructura secuencial es organizada de tal manera que también podrían descomponerse en segmentos equivalentes a la forma del *spot*.

Stations (1983, 60 min.), como las dos cintas anteriores, se trata de una producción para TV, concebida inicialmente para ser emitida por segmentos. En este caso, se trata de un serial en trece episodios breves. Una palabra introduce cada uno de los episodios, al estilo de los libros ilustrados infantiles. *Stations* presenta las fantasías y sueños de un niño, que se materializan a la puerta del hogar familiar. El origen de estos fenómenos parece estar en un pacto establecido entre el niño y un caballero misterioso, una especie de brujo moderno, mientras que los padres aparecen como seres fosilizados en el bienestar y las comodidades del hogar. No hay diálogos y la música es de Nicolás Economu.⁶⁵

José Ramón Pérez Ornia propuso a Wilson la creación de una pieza para su serie de televisión de 1989 *El arte del vídeo*. El resultado fue *La muerte del rey Lear*. Según explica Pérez Ornia, Wilson era el autor, intérprete y director de esta producción donde monta planos del soliloquio de la obra de Shakespeare por parte de Sir John Gielgud, del programa de televisión *Ages of man*, con la interpretación de Wilson en la que emplea un fragmento del texto *Las últimas palabras de mi abuela inglesa* del poeta William Carlos Williams.⁶⁶ Por otra parte, la Bienal de la Imagen en Movimiento'90 en el Centro de Arte Reina Sofía muestra el vídeo *La femme à la cafetérie*. En el catálogo Vicente Molina Foix desplegaba su poesía:

Wilson entra en el cuadro y lo sacude, [...] frente a la fijeza de la superficie pictórica, introduce una acción tan dramática que provoca la risa, [...] rompiendo el silencio mayestático de los planos insonorizados de Cézanne, Wilson pone música [...] las cucharillas danzan sin mano que las toque, la taza canta, y todo conspira para convertir la callada escena ritual del cuadro en otra ceremonia donde se proyecta hacia nosotros la pulsión que siempre mueve a quien se para delante de una pintura en cualquier sala de museo. La pasión de toda mirada segunda, desiderativa o reflexiva, llena del ruido de la angustia que provocan los grandes precedentes.⁶⁷

Del 13 de octubre al 5 de noviembre de 1992 se presentó la exposición "Robert Wilson/Convidados de piedra" en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes dentro de la programación del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. Wilson diseñó una serie de vídeos de entre 45 segundos y 28 minutos, junto a Jan Linders, comisario de la exposición. Linders explicaba que el lenguaje de Wilson, ("aprendido estudiando arquitectura, danza y pintura, y cuyo valor reside en su belleza y transparencia abierto a la interpretación del espectador"), presenta cinco elementos recurrentes en todas sus obras:

Una mujer se sienta en una silla o en una cama (*El jinete negro*, *La flauta mágica*) sobre rocas (*Convidados de piedra*), en un traje negro (*La mirada del sordo*) o desnuda, con un pájaro en el brazo (*La vida y época de Sigmund Freud*) o sobre su cabeza (*La vida y época de José Stalin*).

Un hombre gira lenta o rápidamente, solo o con una mujer (*Una carta para la reina Victoria*) o en grupo (*La mirada del sordo*); todo el escenario gira (*Hamletmachine*) o el público gira (*DDD II*).

Ocurre un milagro escénico: mamis negras atraviesan la escena bailando un vals (*La vida y época de Sigmund Freud*), una esfinge arde (*MONTAÑA KA*), una nave espacial despegue (*Einstein en la playa*), un continente es dividido por un haz de luz (*las guerraS CIVILES*), un cisne gigante se desploma (*Parsifal*), Don Juan descubre a los caníbales (*Don Juan último*).

Alguien camina en línea recta a través del escenario (*El martirio de San Sebastián*), hacia el público (*Don Juan último*) o diagonalmente (*Einstein en la playa*).

Se comete un asesinato: una madre le da a su hijo un vaso de leche y lo apuñala (*La mirada del sordo*), un hombre se aproxima a una cuna con gesto amenazador (*DDD II*), un amante dispara a su novia (*El jinete negro*), una mujer empuña una ametralladora (*Einstein en la playa*), un abuelo pisotea los juguetes de su nieto (*las guerraS CIVILES*).⁶⁸

Para terminar, Linders propone: "El visitante de la exposición está invitado a moverse en este mundo imaginario donde el tiempo se convierte en espacio,

situado entre naturaleza y técnica, decorado teatral e instalación de vídeo, naturaleza muerta e imagen animada". Invitación que los españoles tuvieron la oportunidad de aceptar en 1992, año en que cayó una tormenta llamada Robert Wilson sobre unas tierras secas durante demasiado tiempo en imaginaria experimental y parca en su apreciación del riesgo. Aunque siempre respetuosa con los dioses del olimpo artístico.

Exposiciones

1992. Teatro: *Don Juan último*. Ópera: *Einstein en la playa*. Vídeo: *Convidados de piedra*. Artes plásticas: retrospectiva en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y exposición en la Galería Gamarra y Garrigues de Madrid. El IVAM presenta en el convento del Carme una enorme exposición de Wilson: pintura, escultura, dibujo, fotografía y vídeo. En su artículo acerca de la exposición, Juan Lagardera señala que "Wilson es uno de los más brillantes renovadores del arte escénico del último tercio del siglo",⁶⁹ así como que el IVAM recogía "una selección de su mejor obra plástica, de la que destaca la originalidad de la serie de muebles esculturas de corte constructivista". En la propuesta de Gamarra y Garrigues se escogieron dibujos de obras como *La muerte de Dantón*, *Einstein en la playa* y *Don Juan último*; esculturas como la *Silla de Einstein* o las *Sillas y mesas colgantes* de *Sigmund Freud*, y fotografías del rodaje de *Don Juan último*. Francisco Calvo Serraller escribe:

[La exposición presenta] aspectos poco conocidos de su fecunda y versátil actividad creadora que comprende no sólo el dibujo, el diseño, la escultura, sino también la música, la fotografía, el vídeo, etcétera; en realidad, todas esas complejas disciplinas que intervienen en ese sueño de la obra de arte total que, según Wagner, era la ópera. [...] Es como un tratado en blanco y negro del pensamiento y la sensibilidad de Wilson, reforzado en este caso por esa impresionante concisión, esa sobriedad construida a través de una caligrafía de resplandores. Todo resulta así particularmente intenso, emocionante, como un Malevich, donde la metafísica, el melodrama y cierto arcaísmo salvaje se dieran cita agitando los más profundos recuerdos emocionales. Personalmente, es éste el Wilson que más me conmueve: el que revuelve la espesa sangre negra del misterio con la gracilidad transparente y la precisión de un griego clásico, naturalmente trágico.⁷⁰

El año anterior (1991) aparece un artículo de Esther Ferrer en *El País* que recoge la polémica que había suscitado la exposición de Wilson en el Centro de Creación Industrial del Centro Georges Pompidou en París. La nota ocupaba una página y, al describir, filtraba un tono cercano a las críticas adversas:

"[La exposición es] una arqueología de su memoria que abarca 20 años y 45 piezas y más de 20 obras de arte, seleccionadas por el mismo Wilson de entre los fondos del Museo Nacional de Arte Moderno (Brancusi, Gargallo, Anselmo, Niki de Saint-Phalle, Klein, Magritte...), como un

contrapunto —sin duda pretencioso— de sus propias creaciones”. Y termina: “El lujoso y cursi *coffret*, carísimo, [...] recoge textos de John Cage”.⁷¹

3.2.1 OBRAS REPRESENTADAS Y EXHIBIDAS DE ROBERT WILSON

PERFORMANCE, TEATRO, ÓPERA

1985

TEATRO **las guerraS CIVILES/Piezas rodillas** *the CIVIL warS/Knee Plays* (1984)

Compañía Compañía de Robert Wilson

Dirección Robert Wilson

y diseño

Música David Byrne

Estreno Palacio de Exposiciones y Congresos, Festival de Otoño, Madrid

1986

PERFORMANCE **Overture para el cuarto acto de *La mirada del sordo***
Overture to the Fourth Act of Deafman Glance (1977)

Compañía Robert Wilson y 2 niños (contratados en una agencia de Barcelona)

Dir./dis. Robert Wilson

Estreno Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona (16/19 julio); Teatro Romano, Festival Internacional de Teatro (21/22 julio), Málaga

1987

TEATRO **Máquinahamlet** *Hamletmachine* (1977) de Heiner Müller

Compañía Tisch School of the Arts (New York University)

Dir./dis. Robert Wilson

Texto Heiner Müller

Música Jerry Leiber/Mike Stoller

Estreno Teatro Albéniz, Festival de Otoño, Madrid, 14 octubre/7 noviembre

1992

ÓPERA **El jinete negro** *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets* (1990).
Adaptación de *Der Freischütz* de August Apffel y Friedrich Laun y *The Fatal Marksman* de Thomas de Quincey.

Dir./dis. Robert Wilson

Texto William S. Burroughs

Música Tom Waits

Estreno Teatro Central, Sevilla, 8 julio

TEATRO **Don Juan último** (1992) de Vicente Molina Foix y Robert Wilson

Compañía Centro Dramático Nacional

Dir./dis. Robert Wilson

Texto Vicente Molina Foix

Música Mariano Díaz

Estreno María Guerrero, CDN, Festival de Otoño, Madrid, 27 septiembre

ÓPERA **Einstein en la playa** *Einstein on the Beach* (1976)
de Philip Glass y Robert Wilson

Compañía Compañía de Robert Wilson/Lucinda Childs Dance Company
 Dir./dis. Robert Wilson
 Música Philip Glass
 Estreno Gran Teatro del Liceo, Barcelona, 31 septiembre, Teatro de
 Madrid, Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid, 7-9 octubre

1995

TEATROHAMLET: un monólogo *HAMLET: a monologue* (1995)

Adaptación de *Hamlet* de William Shakespeare

Dir./dis. e Robert Wilson

interpretación

Texto William S. Burroughs

Música Hans Peter Kuhn

Estreno Teatro Central, Sevilla, 8 julio

VÍDEO

1984

III FESTIVAL DE VÍDEO DE SAN SEBASTIÁN

La mirada del sordo *Deafman Glance* (1981)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Louis Bianchi, Byrd Hoffman Foundation

Vídeo 50 *Video 50* (1978)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Film/Video Collectif (Lausanne) y Zweites Deutsches
 Fernsehen (ZDF) de Alemania

Estaciones *Stations* (1982)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Byrd Hoffmn Foundation de Nueva York, ZDF, Institut National
 de L'Audiovisuel (INA) de Francia

FESTIVAL NACIONAL DE VÍDEO

Círculo de Bellas Artes de Madrid, junio 11-16

Vídeo 50

Estaciones

1985

MUESTRA IMAGENUEVA Diputación Provincial de Zaragoza

La mirada del sordo, Vídeo 50, Estaciones

1989

"EL ARTE DEL VÍDEO" Serie de Radiotelevisión Española de 14 episodios de 30 minutos
 (*La muerte del rey Lear* aparece en el episodio 8: "El vídeo en escena")

La muerte del rey Lear (1989)

Dir./guión e Robert Wilson

interpretación

Producción Vídeo para la serie "El arte del vídeo" dirigida por José Ramón Pérez Ornia

1990

BIENAL DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO'90

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, diciembre 12-24

La femme à la cafetière (1989)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Musée d'Orsay/INA/La Sept, París

1992

"CONVIDADOS DE PIEDRA" Exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid

La mirada del sordo, Vídeo 50

Mr Bojangles Memory (1991)

Dir. guión Robert Wilson

Producción Centre Georges Pompidou, París

Videos de representaciones y ensayos:

La vida y época de Joseph Stalin (1969) *The Life and Times of Joseph Stalin*

La mirada del sordo (1970) *Deafman Glance*

MONTAÑA KA Y GUARDENIA (1972) *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE:*

a story about a family and some people changing

La vida y época de José Stalin (1973)

Una carta para la reina Victoria (1974) *A Letter for Queen Victoria*

Einstein en la playa (1976) *Einstein on the Beach*

Muerte Destrucción & Detroit (1979) *Death Destruction & Detroit*

las guerraS CIVILES (1984) *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*

Máquinahamlet (1986) *Hamletmachine*

Muerte Destrucción & Detroit II (1987) *Death Destruction & Detroit II*

El martirio de San Sebastián (1988) *Le Martyre de St. Sebastien*

El jinete negro (1990) *The Black Rider*

Pasifal (1991)

La flauta mágica (1991) *Die zauberflöte*

Don Juan último (1992)

CINE

Don Juan último (1992)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Telemadrid y Centro Dramático Nacional, Madrid

Cortometraje de cine realizado por José Luis López Linares
concebido como cuarto acto de la obra *Don Juan último*

ARTES PLÁSTICAS

1992

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Robert Wilson: convidados de piedra [Videos de creación, grabaciones de representaciones y ensayos, *performance*]. Círculo de Bellas Artes/Festival de Otoño, Madrid.

IVAM

Robert Wilson [Muebles/esculturas, dibujos]. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre del Carme, Valencia.

GALERÍA GAMARRA Y GARRIGUES

Robert Wilson [Dibujos de *Don Juan último* realizados en Madrid, Houston y Watermill (1992); *Einstein en la playa* realizados en Madrid (1992); *Muerte de Dantón* realizados en Houston (1992), muebles/esculturas]. Galería Gamarra y Garrigues/Festival de Otoño, Madrid.

3.2.2 TEXTOS PUBLICADOS ACERCA DE ROBERT WILSON

LIBROS/REFERENCIAS A VÍDEO

1991

- PÉREZ ORNIA José Ramón, *El arte del vídeo* [La caja escénica: capítulo dedicado a las relaciones entre el vídeo y las artes escénicas en el que se habla de Robert Wilson, pág. 99; y especialmente de su vídeo *La muerte del rey Lear*, producido para la serie de RTVE "El arte del vídeo". Reproducción del texto de *La muerte del rey Lear*, pág. 100]. Radiotelevisión Española/Ediciones del Serbal, Barcelona.

ARTÍCULOS/REFERENCIAS A TEATRO Y ÓPERA

1997

- CABALLERO Óscar, "Bob Wilson y Lou Reed se reúnen en París en torno al espectáculo Time Rocker", *La Vanguardia*, Barcelona, 7 enero.
- GIL Iñaki, "Robert Wilson y Michel Piccoli reinterpretan a Marguerita Duras", *El Mundo*, Madrid, 23/10
- MOLINA FOIX Vicente, "Fornicar en las tablas" *El País*, Madrid, 7/10
- PATIÑO Hugo, "Pelléas e Mélisande", *El Diario*, 23/3
- SAGARRA Joan de, "Bob Wilson, europeo", *El País*, Barcelona, 9/1
— "Robert Wilson explora el tiempo en París", *El País*, Barcelona, 10/1
- VELA DEL CAMPO J. A., "Bob Wilson se identifica con Debussy", *El País*, Madrid, 4/8

1996

- CARBALLO Carmen, "Robert Wilson: la fuerza de la imagen", *El Correo*, 1/3
- CONTRERAS Manuel, "Hamlet puede hacerse en un supermercado", *El Mundo*, Madrid, 1/3
- DÍAZ PÉREZ Eva, "Bob Wilson recrea la memoria de Hamlet", *Diario 16*, Madrid, 1/3
- FERRAND Pablo, "Robert Wilson: Shakespeare no comprendía lo que estaba escribiendo", *Abc*, Sevilla, 1/3
- IGLESIAS P., "Bob Wilson define Hamlet como una roca indestructible", *El Correo de Andalucía*, 4/3
- JARQUE Fietta, "Bob Wilson presenta en Sevilla un Hamlet que considera el mayor desafío de su carrera", *El País*, Madrid, 1/3
- MARTÍNEZ VELASCO Julio, "Impresionante Hamlet de Bob Wilson", *Abc*, Sevilla, 3/3
- MOLINA FOIX Vicente, "El gesto y la palabra", *El País*, Madrid, 3/3
- PADILLA José Manuel, "Excepcional poema escénico", *Diario 16*, Sevilla, 5 marzo.
- PASCUAL Itziar, "El arquitecto de los sueños", *El Mundo*, Madrid, 24 febrero.
— "Mi teatro sirve para buscar la reflexión, no una idea", *El Mundo*, Madrid, 5 marzo.
- VILLÁN Javier, "Teatro: Hamlet, un monólogo", *El Mundo*, Madrid, 3/3

1993

Orlando

- MARTÍ Octavi, "Bob Wilson triunfa en París con *Orlando*", *El País*, París/Madrid, 27/9. Noticia del estreno de *Orlando* de Virginia Woolf en versión de Robert Wilson y Darryl Pinkney, con dirección de Wilson. Festival de Otoño, París.

El doctor Fausto enciende las luces *Doctor Faustus Lights the Lights*

- DE ESPAÑA Ramón, "Berkoff y Bob Wilson, las dos esquinas del teatro en Edimburgo", El País, Edimburgo/Madrid, 30/8. Noticia de los estrenos de *Doctor Faustus lights the lights* de Gertrude Stein con dirección de Robert Wilson, y de *One man* de Steven Berkoff. Festival Internacional de Teatro, Edimburgo.

1992

Einstein en la playa / Don Juan último

- LADRA David, "Einstein on the Beach/Don Juan último", Primer Acto 246, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 48-55. Artículo sobre *Einstein en la playa* de Robert Wilson y Philip Glass (Teatro de Madrid) y *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Robert Wilson (Teatro María Guerrero), Festival de Otoño, Madrid.
- SAUMELL Mercè, "Relatividad y naturalezas muertas", El Público nº93, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 73-75. Reseña. Teatro del Liceo, Barcelona.
- VELA DEL CAMPO Juan Angel, "Un tren, un juicio, una nave espacial", El País, Madrid, 8 octubre. Crítica. Teatro de Madrid, Festival de Otoño, Madrid.

Don Juan último

- MONLEÓN José, "Bob Wilson en Primer Acto", Primer Acto 246 Madrid, noviembre/diciembre, p 3. Editorial del director de Primer Acto, José Monleón, donde se habla de la producción del Centro Dramático Nacional de *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Robert Wilson. Teatro María Guerrero, Festival de Otoño, Madrid.
- PRIMER ACTO, "Fechas, Imágenes, Palabras", Primer Acto 246, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 56-63. Cuadro complementario del artículo de David Ladra "Einstein on the Beach/Don Juan último". (Extracto del catálogo "Robert Wilson, convidados de piedra" coordinado por Jan Linders, Festival de Otoño, Madrid).
- VALIENTE Pedro, "Encuentro de dos mitos", El Público nº93, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 68-71. Reseña.
- LÓPEZ SANCHO Lorenzo, "Don Juan, menos mal, último, del Festival", Abc, Madrid, 8/10. Crítica.
- DE LA HERA Alberto, "Lejos del Don Juan clásico", Ya, Madrid, 4/10. Crítica.
- HARO TECLEN Eduardo, "Pintura, poesía, ambigüedad", El País, Madrid, 28/9. Crítica.
— "Pintura, poesía y ambigüedad", El País, Barcelona, 30/9. Crítica (reproducción de la misma crítica aparecida en la edición de Madrid, excluyendo los dos últimos párrafos).
- VILLÁN Javier, "Esquizofrenia", El Mundo, Madrid, 29/9. Crítica.
- PIÑA Begoña, "Robert Wilson y el mito de Don Juan", Diario 16, Madrid, 2/9. Noticia del estreno.
- ABC, "*Don Juan último*, en el ciclo Robert Wilson", Abc, Madrid, 25 septiembre. Noticia del estreno. Ciclo Robert Wilson, Festival de Otoño, Madrid.
- SORELA Pedro, "'La dramaturgia es el gesto' dice Bob Wilson", El País, Madrid, 22/9. Noticia del estreno.
— "Clasicismo en la vanguardia", El País, Madrid, 22/9. Nota complementaria sobre Wilson.
- GALINDO Carlos, "Robert Wilson presenta en Madrid su primer diseño teatral con españoles", Abc, Madrid, 22/9. Noticia del estreno.
- EFE, "*Don Juan último*, particular visión del Tenorio por Vicente Molina Foix y Robert Wilson", El Norte de Castilla, Valladolid, 22/9. Noticia del estreno.
- EL DIARIO DE LEÓN, "*Don Juan último*, visión de Robert Wilson sobre el Tenorio", El Diario de León, Madrid/León, 22/9. Noticia del estreno.
- CENTENO Enrique, "*Don Juan último*", Diario 16, Madrid, 20/9 Crítica.

- GALINDO Carlos, "Don Juan último abrirá la temporada oficial del Centro Dramático Nacional", Abc, Madrid, 19/9. Noticia del estreno. (Información sobre la programación del Festival de Otoño).
- MARTIALAY Julieta, "Bob Wilson dirigirá una obra de Vicente Molina Foix", 5/9. Noticia del estreno. (Información sobre la programación del Centro Dramático Nacional para la temporada 92-93).
- PASCUAL Itziar, "Bob Wilson, rey de Madrid", El Mundo, Madrid, 27/8. Noticia del estreno.
- GUERENABARRENA Juanjo, "Madrid Capital Europea de la Cultura. El teatro, hermano pobre", El Público 89, Madrid, marzo/abril 1992, págs. 62-65. Referencia a *Don Juan último*, dentro del programa de Madrid Capital Europea de la Cultura.

El jinete negro *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets*

- FERNÁNDEZ SANTOS Angel, "Talento caníbal", El País, Madrid, 10 julio. Crítica. Teatro Central, EXPO, Sevilla.
- GÓMEZ Rosalía, "Una isla para la nueva creación", El Público 92, Madrid, septiembre/octubre, págs. 32-39. Reseña de los espectáculos de nueva creación programados en la EXPO, entre ellos, *El jinete negro* de Robert Wilson, pág. 33.
- GÓMEZ Rosalía, "La EXPO pone casa", El Público 90, Madrid, mayo/junio, págs. 52-66. Reportaje sobre los espectáculos programados en la EXPO 92, entre los que se encontraba *El jinete negro* de Robert Wilson.

1991

Don Juan último

- EXTREMADURA, "Bob Wilson creará un *Don Juan* para el Centro Dramático Nacional", Extremadura, Madrid/Extremadura, 29/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación de *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Robert Wilson.
- MARTIALY Julieta, "Cuando hago un montaje no es para el público", Observador, Barcelona, 27 septiembre. Noticia sobre el taller de preparación.
- VIZCAÍNO Juan Antonio, "Don Juan a la americana", El País, Madrid, 29/9. Noticia sobre el taller de preparación.
- PASCUAL Itziar, "El Don Juan español de Bob Wilson", El Mundo, Madrid, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- LÓPEZ REJAS Javier, "El Centro Dramático Nacional prepara para el 92 una visión renovada y contemporánea de Don Juan", Diario 16, Madrid, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- LÓPEZ REJAS Javier, "Entre el mito y el formalismo", Diario 16, Madrid, 27/9. Nota complementaria sobre Robert Wilson.
- GARCÍA Marta, "Robert Wilson prepara una atrevida versión del Don Juan", El Independiente, Madrid, 27 septiembre. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- ESTRADA Cristina, "Bob Wilson dirigirá *Don Juan último*", Ya, Madrid, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- EFE, "Bob Wilson prepara un Don Juan en España", Deia, Madrid, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- EL CORREO DE ANDALUCÍA, "El director teatral Bob Wilson dirigirá una obra sobre el mito de Don Juan", El Correo de Andalucía, Madrid/Andalucía, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.

La flauta mágica

- LEBLE Christian, "Ignorando a Mozart", El Mundo, París/Madrid, 3/7. Reseña de *La flauta mágica* de Mozart en versión de Robert Wilson. Ópera de la Bastilla, París.

- CABALLERO, Óscar. "Bob Wilson propone en París su visión coloreada de *La flauta mágica*", París/Madrid, 24/6. Noticia del estreno.

El bosque *The Forest*

- EL EUROPEO, "Einstein, en la playa", El Europeo 28, Madrid, enero. Pequeña nota sobre la conferencia de Robert Wilson en Málaga y el estreno de *El bosque* de Wilson (libro) y David Byrne (música).

1990

Robert Wilson

- BENTIVOGLIO Leonetta, "Teatro-Danza. Descripción de un paisaje", El Público 76, Madrid, enero/febrero, págs. 50-101. Monográfico sobre teatro-danza en el que se habla de Robert Wilson, pág. 56.

1988

El bosque

- BENACH Joan-Anton, "El dramaturgo vanguardista Bob Wilson presenta hoy en Berlín su última creación", La Vanguardia, Berlín/Barcelona, 28/10. Noticia del estreno de *El bosque* de Robert Wilson. Theater Freien Volksbühne, Berlín.
- PIÑO Ignacio P., "Se estrena en Brooklyn la ópera *El bosque*, de Wilson y Byrne", El País, Nueva York/Madrid, 15/12. Noticia del estreno de *El bosque* de Robert Wilson. Brooklyn Academy of Music, Nueva York.

El martirio de San Sebastián *Le martyre de Saint Sébastien*

- CABALLERO Óscar, "Bob Wilson martiriza a San Sebastián en París", La Vanguardia, París/Barcelona, 5 abril. Noticia del estreno de *El martirio de San Sebastián* de D'Annunzio con dirección de Robert Wilson. Maison de la Culture, Bobigny, París.

1987

Máquinahamlet *Hamletmachine*

- RESEÑA, "Máquinahamlet de Heiner Müller: La estética de la forma", Reseña 187, Madrid, diciembre. Reseña del estreno de *Máquinahamlet* de Heiner Müller con dirección de Robert Wilson. Teatro Albéniz, Festival de Otoño, Madrid.
- NIEVA Francisco, "La lección de Bob Wilson", Abc, Madrid, 27/10. Artículo de opinión sobre el teatro de Robert Wilson a propósito del estreno.
- DE LA HERA Alberto, "El espacio, protagonista de la escena", Ya, Madrid, 27/10. Crítica.
- BENACH Joan-Anton, "La admirable y fría arquitectura de Bob Wilson", La Vanguardia, Madrid, 17/10. Crítica.
- HARO TECGLÉN Eduardo, "El director más aburrido del mundo", El País, Madrid, 16/10. Crítica.
- LÓPEZ-SANCHO Lorenzo, "Máquinahamlet, enigma escénico de Wilson en el Festival de Otoño", Abc, Madrid, 16/10. Crítica.
- MONLEÓN José, "Máquinahamlet", Diario 16, Madrid, 16/10. Crítica.
- MONLEÓN José, "Máquinahamlet", Diario 16, Andalucía, 16/10. Crítica. (Reproducción de la crítica de José Monleón en la edición de Madrid de Diario 16, sin el último párrafo).
- BAYÓN Miguel, "Máquinahamlet: Llega Bob Wilson, el director teatral más cotizado de Europa", Diario 16, Madrid (y edición de Andalucía), 14/10. Noticia del estreno.

- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ Jesús, "Bob Wilson: El amigo americano", Ya, Madrid, 14/10. Noticia del estreno.
- TORRES Rosana, "Dos 'grandes' del teatro mundial, Wilson y Müller, estrenan en Madrid", El País, Madrid, 14 octubre. Noticia del estreno.
- S.E., "Robert Wilson y Heiner Müller en un cruce de líneas entre lenguajes sincopados", Abc, Madrid, 13/10. Noticia del estreno.
- S.E., "Cuando las matemáticas y la arquitectura pisan un escenario", Abc, Madrid, 13/10. Nota complementaria sobre Robert Wilson.
- TORRES Rosana, "Bob Wilson y sus paisajes escénicos", El País, Madrid, 9/10. Noticia del estreno.
- TORRES Rosana, "Injustamente desconocido", El País, Madrid, 9/10. Nota complementaria sobre Heiner Müller.
- FERNÁNDEZ LERA Antonio, "Wilson y Müller: los dos filos de la navaja", El Público n°49, Madrid, octubre. Reportaje sobre Robert Wilson y Heiner Müller a propósito del estreno de *Máquinahamlet*.
- ROGOFF Gordon, "Juego de afinidades", El Público n°49, Madrid, octubre. Nota complementaria sobre *Máquinahamlet*. (Extractos del artículo de Gordon Rogoff "Mobilizing the Imagination", The Village Voice, 20/5/1986, Nueva York).
- LA VANGUARDIA, "Bob Wilson, otro astro muy esperado en el festival", La Vanguardia, Barcelona, 9/10. Noticia del estreno.

1986

Alcestes

- FERRER Esther, "Robert Wilson o el virtuosismo de la iluminación", El País, París/Madrid, 26 septiembre. Reseña de *Alcestes* de Eurípides en versión de Robert Wilson. Festival de Otoño, París.
- BERENGUER Ángel, "El teatro visual encuentra la palabra", El País, Cambridge/Madrid, 11 julio. Reportaje sobre *Alcestes* de Eurípides en versión de Robert Wilson. American Repertory Theatre, Cambridge (Massachusetts).

Overtura para el cuarto acto de *La mirada del sordo*

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance

- EL ALCÁZAR, "Bob Wilson presenta en España *La mirada del sordo*", El Alcázar, Madrid, 27/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- RODRÍGUEZ Jorge A., "El norteamericano Bob Wilson sorprendió con su lentísimo asesinato de dos niños", Sur, Málaga, 23/7. Reseña de *Overtura para el acto cuarto de La mirada del sordo* de Robert Wilson. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- JAÉN, "Wilson presentó su obra *La mirada del sordo*", Jaén, Jaén, 23/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- VALLEJO Javier, "Bob Wilson, en Barcelona", La Tarde, Madrid, 22/7. Reseña. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- DIARIO 16, "Bob Wilson presentó su última obra *La mirada del sordo*", Diario 16, Málaga, 22/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- MEDITERRÁNEO, "Bob Wilson, en el Festival Internacional de Málaga", 27/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- RODRÍGUEZ Jorge A., "Bob Wilson presenta hoy y mañana su espectáculo *La mirada del sordo*", Sur, Málaga, 27/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- VILA i FOLCH Joaquim, "Barraca de fira", Avui, Barcelona, 19/7. Crítica. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.

- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, "El aburrimiento de la 'operación prestigio'", El Periódico, Barcelona, 19/7. Crítica. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- COMELLAS, "Presentació de *Deafman Gance*, una producció de Robert Wilson", Avui, Barcelona, 16/7. Noticia del estreno. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona. (Información complementaria sobre la obra *Incident* de la compañía belga Epigonenteater ZLV. Teatre de la Caritat, Grec 86, Barcelona).
- GIRO Jaume, "Bob Wilson vuelve a Barcelona para presentar el prólogo del cuarto acto de *La mirada del sordo*", La Vanguardia, Barcelona, 16/7. Noticia del estreno. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, "Bob Wilson y Epigonenteater traen el teatro de vanguardia", El Periódico, Barcelona, 16/7. Noticia sobre los estrenos de *Overtura para el Acto IV de La mirada del sordo* de Robert Wilson (Teatre Grec de Montjuïc) y de *Incident* de la compañía belga Epigonenteater (Teatre de la Caritat), Grec 86, Barcelona.
- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, "Una amplia obra tan polémica como arriesgada y lúcida", El Periódico, Barcelona, 16/7. Nota complementaria sobre Robert Wilson.
- FARRÉ Adela, "Bob Wilson presentará mañana en Barcelona *Deafman Gance*", Abc, Barcelona, 15/7. Noticia del estreno. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- NAVARRO ARISA Juan José, "La mirada del sordo de Robert Wilson", El País, Barcelona, 11/7. Noticia del estreno. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.

Las ventanas doradas *The Golden Windows*

- ZAVALA Miguel, "*Las ventanas doradas*, de Bob Wilson", El Público 28, Nueva York/Madrid, enero. Reseña de *Las ventanas doradas* de Robert Wilson. Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival 85, Nueva York.

1985

las guerraS CIVILES *the CIVIL warS*

- FERNÁNDEZ LERA Antonio, "Robert Wilson llevará sus *guerraS CIVILES* a Texas", El Público 26, Madrid, noviembre. Noticia del estreno de *las guerraS CIVILES/Las piezas rodilla* de Robert Wilson y sus próximos proyectos. Palacio de Exposiciones y Congresos, Festival de Otoño, Madrid.
- EL NORTE DE CASTILLA, "La estructura interna de unas imágenes", El Norte de Castilla, Valladolid, 17/10. Artículo sobre el teatro de Robert Wilson a propósito del estreno.
— "Decantación de un lenguaje", El Norte de Castilla, Valladolid, 17 octubre. Artículo sobre *Las piezas rodilla*.
- ARROYO Julia, "Exquisita frialdad de Robert Wilson", Ya, Madrid, 9/10. Crítica.
- HARO TECGLÉN Eduardo, "Cuadros de una exposición", El País, Madrid, 9 octubre. Crítica.
- LÓPEZ SANCHO Lorenzo, "Los experimentos de Robert Wilson en el Festival de Otoño", Abc, Madrid, 9/10. Crítica.
- MONLEÓN José, "Wilson, entre la puerilidad y el genio", Diario 16, Madrid, 9/10. Crítica.
- EL PAÍS, "Bob Wilson", El País, Madrid, 9 octubre. Nota sobre el estreno.
- G., I.J., "Robert Wilson: Mi obra es como una hamburguesa gigante", Abc, Madrid, 8/10. Noticia del estreno.
- ORTEGA Pilar, "*The Knee Plays*, ópera contemporánea de Robert Wilson", Ya, Madrid, 8/10. Noticia del estreno.
- TORRES Rosana, "Robert Wilson: 'El teatro es algo que se siente y se vive'", El País, Madrid, 8/10. Noticia del estreno.
—"El mayor espectáculo del mundo", El País, Madrid, 8/10. Nota complementaria sobre el proyecto global de *las guerraS CIVILES* de Robert Wilson.

—"Robert Wilson: 'El teatro es algo que se siente y se vive'", El País, Barcelona, 8 octubre. Noticia del estreno. (Reproducción del artículo de R. Torres de la edición de Madrid, eliminando el primer párrafo y la nota complementaria).

- BEJARANO Fernando, "Las articulaciones de la guerra civil", Diario 16, Madrid, 7 octubre. Artículo de opinión sobre Robert Wilson a propósito del estreno.
- FERNÁNDEZ LERA Antonio, "Un influyente mito del teatro contemporáneo", Diario 16, Madrid, 7/10. Artículo sobre las obras de Robert Wilson presentadas en España y sobre su trayectoria teatral a propósito del estreno.
- EL PAÍS, "Robert Wilson: imágenes y visiones de guerra", El País, Madrid, 5/10. Noticia del estreno.
- YA, "The Knee Plays, ópera contemporánea de Robert Wilson", Ya, Madrid. Noticia del estreno.

ENTREVISTAS A ROBERT WILSON

1992

- VALIENTE Pedro, "Rechazo el teatro que presenta conclusiones", El Público nº93, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 72-73. Entrevista con Robert Wilson acerca del estreno de *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Wilson. Teatro María Guerrero, Festival de Otoño, Madrid.
- MUÑOZ Diego, "El mito de Bob Wilson", El País, Madrid, 19 septiembre. Entrevista con Robert Wilson acerca del estreno de *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Wilson. Teatro María Guerrero, Festival de Otoño, Madrid.

1988

- BENACH Joan-Anton, "Bob Wilson: He renunciado a *Las guerras civiles*", La Vanguardia, Barcelona, 1 noviembre. Entrevista con Robert Wilson sobre el estreno de *El bosque* de Wilson. Theater Freien Volksbühne, Berlín.
—"La ópera *Cristóbal Colón*, en el horizonte de la Barcelona olímpica", La Vanguardia, Barcelona, 1 noviembre. Fragmento de la entrevista con Robert Wilson (sobre el estreno de *El bosque*) donde se habla de las obras de Wilson vistas en España y del proyecto de la ópera *Cristóbal Colón*.

1987

- REICHMANN Jorge, "Con Bob Wilson en la carretera de Barajas", Primer Acto 221, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 81-85. Entrevista con Robert Wilson (sobre el estreno de *Máquinahamlet* de Heiner Müller).

ARTÍCULOS/REFERENCIAS A ARTE

1993

- EFE, "La Bienal de Venecia concede el León de Oro de pintura a Tàpies", El País, Madrid, 14/6. Referencia a la concesión del León de Oro de escultura a Robert Wilson.

1992

- BURKHARDT François, "Robert Wilson: Mr. Bojangles'Memories", Ardi 29, Barcelona, septiembre/octubre, págs. 102-105. Ficha técnica, plano, fotografías y comentario del comisario de la exposición multimedia de Wilson en el Centre Georges Pompidou, París.
- CALVO SERRALLER Francisco, "El resplandor trágico de Bob Wilson", El País, Madrid, 28/9. Crítica de la exposición de dibujos y esculturas de Robert Wilson en la Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

- LAGARDERA Juan, "Bob Wilson expone su obra artística en el IVAM de Valencia", La Vanguardia, Barcelona, 21/9. Noticia sobre la exposición de Robert Wilson en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
- SAMANIEGO Fernando, "Sillas con nombre", El País, Madrid, 19/9. Nota complementaria (a la entrevista de Diego Muñoz a Robert Wilson titulada "El mito de Bob Wilson") sobre las exposiciones de Wilson en España: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia; Galería Gamarra y Garrigues, y Círculo de Bellas Artes, Madrid.

COLABORADORES

1992

- MOLINA FOIX Vicente, "Primer Don Juan", El País, Madrid, 19/10. Artículo de Vicente Molina Foix como autor de *Don Juan último* sobre el proceso de creación de la obra.

ENTREVISTAS A COLABORADORES

1992

- ESPINOSA Carlos, "De nuevo Don Juan, por qué no", Primer Acto 246, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 66-69. Entrevista con Vicente Molina Foix como autor de *Don Juan último* con dirección de Wilson. Teatro María Guerrero, Festival de Otoño, Madrid.
- PÉREZ DE ALBÉNIZ Javier, "El retorno de `garganta profunda'", El País, Madrid, 29 agosto. Entrevista con Tom Waits. En una nota complementaria titulada "Un tejano clásico y un viejo coyote" Waits habla de su trabajo como autor de la música de *El jinete negro* con dirección de Robert Wilson y texto de William S. Burroughs.

PROGRAMAS

1992

- "Don Juan último" [Ficha artística y técnica]. Textos: "El trabajo de Robert Wilson" (currículo artístico de Wilson), Departamento de Prensa CDN; "Silencios de Don Juan" (la creación de *Don Juan último*), Vicente Molina Foix. Teatro María Guerrero, Centro Dramático Nacional, Festival de Otoño, Madrid.
- "Einstein en la playa" [Ficha artística y técnica]. Textos: "Viendo Einstein" (reposición de *Einstein en la playa*), John Howell; "Los números del violinista" (*Einstein en la playa*), Vicente Molina Foix. Biografías: Philip Glass, Robert Wilson, Lucinda Childs, Sheryl Sutton, Michael Riesman, Jasper McGruder. Teatro de Madrid, Festival de Otoño, 7-10 octubre.

1987

- "Máquinahamlet". Teatro Albéniz, Festival de Otoño, Madrid.

1986

- "Overtura del cuarto acto de *La mirada del sordo*". Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- "Overtura del cuarto acto de *La mirada del sordo*". Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.

1985

- las guerraS CIVILES/Las piezas rodilla (*the CIVIL warS/The Knee Plays*) Palacio de Congresos y Exposiciones, Festival de Otoño, Madrid.

CATÁLOGOS

1992

- "Robert Wilson" [Muebles/esculturas, dibujos; 92 p, il, 25 cm; español]. Texto: Peter Krumme. Entrevista con Erik Bergäus. IVAM, Valencia.
- "Robert Wilson: convidados de piedra" [Videos de creación, grabaciones de representaciones y ensayos, performance; 125 p, il, 30 cm; español/inglés]. Comisario de la exposición y coordinador del catálogo: Jan Linders. Texto: Michelle Tauzic. Círculo de Bellas Artes/Festival de Otoño, Madrid.
- "Robert Wilson" [Dibujos: *Don Juan último*, *Einstein en la playa*, *Muerte de Danton*; 2 p (texto), 15 p (dibujos), 4 p (fotos), 32 cm; español]. Coordinador: Ignacio Alcaraz. Texto: "Dos trazos" de Vicente Molina Foix. Galería Gamarra Garrigues/Festival de Otoño, Madrid.

1990

- "Bienal de la Imagen en Movimiento'90" [Videos de creación e instalaciones; 277 págs., ilustraciones, 30 cm; español/inglés]. Presentación en España del vídeo de Robert Wilson *La femme à la cafetière*. Comisario de la exposición y director del catálogo: José Ramón Pérez Ornia. Texto sobre *La femme à la cafetière* de Vicente Molina Foix (pág. 164). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12/24 diciembre.

TEXTOS

1992

- "Don Juan último" de Vicente Molina Foix, Colección de Textos Dramáticos, Teatro María Guerrero, Centro Dramático Nacional, Madrid. [Libro].
- "Don Juan último" de Vicente Molina Foix, Primer Acto 246, Madrid, noviembre/ diciembre. [Texto en revista].

¹ Francisco Nieva, "La lección de Bob Wilson", *Abc*, 27 octubre 1987.

² Felipe Benítez Reyes, "El poeta inocente", *El País*, Madrid, 3 enero 1998.

³ Luis García Montero, "El valor de las metáforas", *El País*, Madrid, 3 enero 1998.

⁴ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Edit. Guadarrama, 1968, págs. 93-133.

⁵ Antonio Buero Vallejo, en cita de G. Torrente Ballester, op. cit., pág. 95.

⁶ Antonio Vilanova, "Valle-Inclán: de lo bello y lo feo", *Abc*, Madrid, 20 marzo 1988.

⁷ Zahareas y Gillespie en T. Ballester, op. cit., pág. 118.

⁸ Antonio Risco, *Ibid.*, pág. 123.

⁹ Alfonso Sastre, *Ibid.*, págs. 123-124.

¹⁰ Valiente, "El ilusionista que fabricó greguerías" [Ramón Gómez de la Serna], *El Periódico*, Zaragoza, 1993.

¹¹ Jorgue Guillén, "Federico en persona", *Federico García Lorca/Obras completas*, Tomo I, Editorial Aguilar, Madrid, 1993, pág. LV.

¹² Vicente Aleixandre, "Federico", *Federico García Lorca/Obras completas*, Tomo II, Editorial Aguilar, Madrid, 1994, pág. X.

¹³ La información acerca de Lorca aparece en "Federico García Lorca", Cuaderno 20/*El Público* n°40, Madrid, enero 1987.

-
- ¹⁴ J.G., *Mangas y capirotos*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, pág. 13.
- ¹⁵ J.L. López Mozo, *Bergamín y la cuadratura del círculo*, Cuaderno 39/El Público nº67: "José Bergamín: un teatro peregrino", Madrid, abril 1989, págs. 13-21.
- ¹⁶ Christine Buci-Glucksmann, "Miradas de José Bergamín/Variaciones barrocas sobre un rostro", Creación nº3, Madrid, mayo 1991, págs. 88-92.
- ¹⁷ Moisés Pérez Coterillo, "Invitación a un viaje", *Viaje al teatro de Francisco Nieva*, Cuaderno 21/El Público nº41, Madrid, febrero 1987, pág. 3.
- ¹⁸ J.L. Vicente Mosquete, "Con Francisco Nieva: el amor y la gloria", El Público nº41, op. cit., págs. 5-19.
- ¹⁹ Jesús María Barrajón, "Trilogía italiana", El Público nº41, op. cit., págs. 63-70.
- ²⁰ Francisco Nieva, "Teatro del siglo XXI", El Público nº77, Madrid, marzo/abril 1990, págs. 38-39.
- ²¹ Nieva, "La lección de Bob Wilson", Abc, Madrid, 27 octubre 1987.
- ²² Katarzyna Gorna-Urbanska, "Viaje al teatro de Francisco Nieva" (Tesis de licenciatura, Universidad de Varsovia, 1984), El Público nº41, op. cit., págs. 21-61.
- ²³ César Oliva, *El teatro desde 1936 (Historia de la literatura española actual III)*, Editorial Alhambra, Madrid, 1989, págs. 418-422.
- ²⁴ César Oliva/Francisco Torres Monreal, "El absurdo hispano" en *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1988, págs. 401-402.
- ²⁶ María Victoria Reyzábal, "Los autores sin censura" en *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Equipo Reseña bajo la coordinación de Luis Urbez, Ediciones Encuentro, Madrid, 1989, pág. 105.
- ²⁷ Ensayo Uno, *El compromiso del actor ante el TI*, Pipirijaina nº5, Madrid, julio 1974, págs. 221-233.
- ²⁸ Gerardo Vera, *El escenario y los grupos de TI*, Pipirijaina nº3, Madrid, mayo 1974, pág. 222.
- ²⁹ Pérez Coterillo, Editorial, Pipirijaina nº1, Madrid, marzo 1973, pág. 206.
- ³⁰ El resto de la información de esta sección aparece en el libro de Alberto Fernández Torres (coordinación) *El teatro independiente español*, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, 1987.
- ³¹ Xabier Fábregas, *Teatro comercial, teatro independiente, teatro de aficionados*, Serra d'Or 120, Barcelona, septiembre 1969, pág. 113.
- ³² José Sanchis Sinisterra, *Las dependencias del teatro independiente*, Primer Acto nº121, Madrid, junio 1970, págs. 131-140.
- ³³ Juan Antonio Hormigón, *Los teatros independientes en la encrucijada*, Informaciones, Madrid, 25 marzo 1976, págs. 281-283.
- ³⁴ Alberto Miralles, "La progresiva domesticación de la vanguardia teatral durante la transición política española", CNTE, Madrid, págs. 26-30.
- ³⁵ María Aurelia Campmany, *Método y contenido (La experiencia teatral)*, Ponencia en el Festival Cero de San Sebastián, Primer Acto nº123/124, Madrid, agosto 1974, pág. 169.

-
- ³⁶ La información entre comillas acerca de Brossa aparece en Gonzalo Pérez de Olaguer, "Vanguardia de la cotidianidad", El Público n°93, Madrid, noviembre/diciembre 1992, págs. 58-59.
- ³⁷ Bernard Dahan-Constant, "Del taller a las tablas/Eduardo Arroyo y el teatro", en *Bantam* de Eduardo Arroyo, El Público n°76, Madrid, enero/febrero 1990, págs. 9-18.
- ³⁸ Nel Diago, "Canto acuático de Carles Santos", El Público n°78, Madrid, mayo/junio 1990, pág. 50.
- ³⁹ Santiago Fondevila, "Iago Pericot, el dictado de la belleza", El Público n°78, Madrid, mayo/junio 1990, págs. 33-34.
- ⁴⁰ Lola Santa-Cruz, El Público n°82, op. cit., pág. 83.
- ⁴¹ Francisco A. Cerezo, "Cesc Gelabert" en el reportaje "Catálogo de existencias", El Público n°76, Madrid, enero/febrero 1990, págs. 117-118.
- ⁴² Nel Diago, "Bailar un cuadro", El Público n°84, Madrid, mayo/junio 1991, pág. 151.
- ⁴³ Enric Gallén, "Un modelo de literatura dramática para los noventa", prólogo para *Caricias* y *Elsa Scheneider*, El Público n°86, Madrid, septiembre/octubre 1991, págs. 9-12.
- ⁴⁴ Valiente, "La palabra es lo más importante", op. cit.
- ⁴⁵ Pérez Coterillo, El Público n°82, Madrid, enero/febrero 1991, págs. 22, 38, 46.
- ⁴⁶ Fondevila, "Iago Pericot, el dictado de la belleza", op. cit., pág. 58.
- ⁴⁷ Valiente, "Infiernos concéntricos", El Público n°82, enero/febrero 1991, págs. 97-98.
- ⁴⁸ Rosalía Gómez, "Inocular desasosiego", El Público n°78, Madrid, mayo/junio 1990, págs. 46-47.
- ⁴⁹ Joan Abellán, "El juego de nunca acabar", El Público n°89, Madrid, marzo/abril 1992, págs. 54-55.
- ⁵⁰ Francisco Torres Monreal, "La embriaguez del juego", El Público n°79, Madrid, julio/agosto 1990, pág. 49.
- ⁵¹ Julio Rodríguez Blanco, [Yerma] "Edipo, por los ojos", El Público n°86, Madrid, septiembre/octubre 1991, págs. 64-65; [Edipo] "Radiografía de una neurosis", El Público n°81, Madrid, noviembre/diciembre 1990, págs. 38-39.
- ⁵² Estas declaraciones aparecen en el artículo de Patricia Gambancho "Fabià Puigserver: hombre de teatro". Se emplean extractos de una entrevista aparecida en *La creación del Món* (Publicaciones de L'Institut del Teatre, Barcelona, Revista ADE n°27, Madrid, noviembre 1992, págs. 52-54).
- ⁵⁴ Lluís Pasqual es el director del Teatro de Europa, Odéon Théâtre de Paris. Sus declaraciones aparecen en *In contact with gods?*, op. cit., pág. 216.
- ⁵⁵ Virginia Muñoz, "Bob Wilson explicó el sentido de su obra en el Cervantes", Sur, Málaga, 1985; "The Civil Wars, sueño imposible de Bob Wilson", El Periódico, Barcelona, 23 mayo 1985; José Luis Rubio, "El gran sueño de Wilson", Cambio 16, Madrid, 27 mayo 1985; Marcos Ordóñez, "Bob Wilson, el americano imposible", El Correo Catalán, Barcelona, 23 mayo 1985; [¿Astronauta o coronel de marines?] Pedro Sorela, "La dramaturgia está en el gesto", dice Bob Wilson, El País, Madrid, 22 septiembre 1992; [Aterrador actor...] Fietta Jarque, "¿Ser o no ser?", Sevilla, El País, 1 marzo 1996; Elena Hevia, "Wilson, la experiencia del trabajo con niños autistas", Noticiero Universal, Barcelona, 23 mayo 1985; Rosana Torres, "Bob Wilson afirma que a través de la imagen se realizará una renovación estética del teatro", El País, Madrid, 23 mayo 1985, Alfredo Valenzuela, "El miedo como fuente del teatro", El País, Barcelona, 25 julio 1988.

-
- ⁵⁶ C.D.T. (Centro de Documentación Teatral), "Bob Wilson/*the Knee Plays*: las bisagras de *the CIVIL warS*", El Público, Cuaderno 7, Madrid, septiembre 1985, págs. 39-40.
- ⁵⁷ Joan-Anton Benach, "Visita hombre blanco, nosotros no comprender", La Vanguardia, Barcelona, 18 julio 1986.
- ⁵⁸ Joan de Sagarra, "Escándalo en Monjuïc, El País, Barcelona, 18 julio 1986.
- ⁵⁹ David Ladra, "Bob Wilson en el Centro Dramático Nacional", Primer Acto n°246, Madrid, noviembre-diciembre 1992, pág. 53.
- ⁶⁰ Eduardo Haro Tecglen, "Pintura, poesía y ambigüedad", El País, Madrid, 28 septiembre 1992.
- ⁶¹ Mercè Saumell, "Einstein on the beach/Relatividad y naturalezas muertas", El Público n°93, noviembre-diciembre 1992, pág. 73.
- ⁶² Ángel Fernández Santos, "The Black Rider/Talento caníbal", El País, Sevilla, 10 julio 1992.
- ⁶³ Fietta Jarque, "Bob Wilson presenta en Sevilla un 'Hamlet' que considera el mayor desafío de su carrera", El País, Madrid, 1 marzo 1996.
- ⁶⁴ Leandro Martínez, "Sesión monográfica dedicada al polifacético Robert Wilson en la Muestra Imagenueva", El Día, Zaragoza, 1985.
- ⁶⁵ Cuaderno monográfico con selección de textos y coordinación de Moisés Pérez Coterillo y Antonio Fernández Lera, El Público, Cuaderno 20, op. cit., pág. 72.
- ⁶⁶ José Ramón Pérez Ornia, *El arte del video/Introducción a la historia del video experimental*, RTVE/Serbal, Madrid, 1991, pág. 100.
- ⁶⁷ Vicente Molina Foix, "Robert Wilson", *Bienal de la Imagen en Movimiento'90* (José Ramón Pérez Ornia, comisario y director del catálogo), MNCARS, Madrid, 1990, pág. 164.
- ⁶⁸ Programa de presentación "Robert Wilson/Convidados de piedra", Círculo de Bellas Artes, Festival de Otoño, Madrid, 1992.
- ⁶⁹ Juan Lagardera, "Bob Wilson expone su obra artística en el IVAM de Valencia", La Vanguardia, Barcelona, 21 septiembre 1992.
- ⁷⁰ Francisco Calvo Serraller, "El resplandor trágico de Bob Wilson", El País, 28 septiembre 1992.
- ⁷¹ Esther Ferrer, "El bazar teatral de Bob Wilson", El País, Madrid, 21 diciembre 1991.

CATÁLOGO DE LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS DE ROBERT WILSON

4.1 Curriculum vitae. 34 años de arte total

El *résumé* o curriculum vitae de Robert Wilson es enorme. Por supuesto, los documentos “oficiales” de la Byrd Hoffman Foundation no contienen la totalidad de las actividades de este creador desmedido del arte contemporáneo. Se trata de una selección. Son más de treinta años, Wilson es superprolífico, su obra está muy diversificada, su talento es un motor de una gran potencia y sus habilidades profesionales —incluyendo las comerciales, publicitarias y las relaciones públicas— le han llevado lejos. Además, las artes escénicas exigen mucho trabajo. Si cabe, más que el cine, donde, por ejemplo, un actor o un director pueden ser conocidos en todo el mundo por una sola película.

En primer lugar aparece una proyección del trabajo próximo de Robert Wilson, abarcando el periodo comprendido entre la primera mitad de 1998 y los proyectos/encargos (por parte de teatros o festivales en Europa y Estados Unidos) hasta el año 2000. De esta forma queda constancia de la dirección que va a tomar el trabajo de Wilson durante el fin del milenio. Dirección que se proyecta hacia el futuro. A continuación aparece una reseña de las actividades artísticas de Wilson, tomando como fuente básica el *résumé* elaborado por la Byrd Hoffman Foundation de Nueva York. Al margen de su valor como fuente de investigación, a través de esta sección se pueden apreciar las huellas de cómo este artista ha ordenado la historia de su obra. 34 años, en el caso Wilson, suponen un tiempo diferente.

TEATRO, ÓPERA

1997

Gertrude Stein: Saints and Singing de Robert Wilson y Hans Peter Kuhn. Texto de Gertrude Stein, música de Hans Peter Kuhn, vestuario de Hans Thiemann, iluminación de AJ Weisbard y RW. Hebbel Theater, Berlín: 4 noviembre; Maysfield Leisure Centre, Belfast: 20-22 noviembre; Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 18-27 febrero, 3-4, 24-29 marzo 98.

Rescue (parte de *Laurie Anderson's meltdown on the South Bank*). Concierto/performance dirigido por Laurie Anderson. Intervienen Laurie Anderson, Christopher Knowles, Lou Reed, RW, et. al. Purcell Room, Queen Elizabeth Hall, Londres, 26 junio.

Prometeo: Tragedia dell'ascolto de Luigi Nono. Música de Luigi Nono, texto de Massimo Cacciari, sonido de André Richard, vestuario de Halles de Scherbeek. Festival Ars Musica, La Monnaie, Bruselas: 1-13 marzo.

Pelléas et Mélisande de Claude Debussy. Música de Claude Debussy, texto de Maurice Maeterlink, vestuario de Frida Parmeggiani, iluminación de Heinrich Brunke y RW. Palais Garnier (Opéra National de Paris): 7 febrero-2 marzo. 1997: Grosses Festpielhaus (Salzburg Festival): 21 julio-23 agosto; Palais Garnier (Opéra National de Paris): 29 septiembre-14 oct.

1996

Jessy Norman Sings for the Healing of AIDS. Dirección de George C. Wolfe, diseño de Robert Wilson. Riverside Church, Nueva York, 4 diciembre.

Oedipus Rex de Igor Stravinsky con *Silent Prologue* de Robert Wilson. Música de Igor Stravinsky, texto de Jean Cocteau. Théâtre Chatelet, París 12-23 noviembre; Royal Festival Hall, Londres, 26 noviembre [concierto con narración de RW con la Philharmonica Orchestra]; Opernhaus Zürich, 15-29 diciembre; 13-18 marzo, 4-5 julio 97.

Orlando. Basada en la novela de Virginia Woolf. (Versión inglesa). Interpretación de Miranda Richardson, Royal Lyceum Theatre (Edinburgh Festival), Edimburgo, 13-21 agosto.

G.A. Story: Giorgio Armani: la sua storia, la sua moda de Robert Wilson. Stazione Leopolda, Florencia, 21 junio.

Time Rocker de Robert Wilson, Darryl Pinckney (texto) y Lou Reed (música y canciones). Thalia Theater, Hamburgo: 12 junio. 1997: Odéon Théâtre de l'Europe, París: 7-9 enero; Het Muziektheater, amsterdam: 14-17 mayo, Thalia Theater: 11-13 junio; Thater am Pfalzbaum, Ludwigshafen: octubre; Brooklyn Academy of Music: 14 noviembre.

The Malady of Death (La Maladie de la Mort). (Reposición francesa). Interpretación de Lucinda Childs y Michael Piccoli. Théâtre Vidy-Lausanne: 7 mayo-9 junio; Ruhr Festpielhaus (Ruhrfestspiele Recklinghausen), Alemania: 19-30 junio. 1997: Le Volcan, Le Havre: 7-12 marzo; Espace des Artes, Chalon sur Soâne, Francia: 19-20 marzo; Scène Nationale d'Orléans, Francia: 26-29 marzo; Opéra du Rhin, Estrasburgo: 4-12 abril; teatro della Corte, Génova: 7-10 mayo; Thalia Theater, Hamburgo: 17-20 mayo; Théâtre de Caen, Francia: 28-31 mayo; Cultureel Centrum Amstelveen (Holland Festival), Amsterdam: 6-10 junio; de Singel, Antwerp: 16-18 junio; MC 93 Bobigny (Festival d'Automne), París: 20 septiembre; Peacock Theatre (French Theatre Season), Londres: 5-9 noviembre.

Madame Butterfly de Giacomo Puccini. (Reposición). Teatro Comunale, Bolonia: 21 marzo.

Four Saints in Three Acts de Virgil Thompson (música), Gertrude Stein (texto). Vestuario de Francesco Clemente, iluminación de Jennifer Tipton. Brown Thater (Houston Grand Opera), Houston: 26 enero, 3-9 febrero; New York State Theater (Lincoln Center Festival), Nueva York: 1-3 agosto; Edinburgh Playhouse (Edinburgh Festival), Edimburgo: 29-31 agosto.

1995

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down-Rome Section (Concierto). Carnegie Hall (American Composers Orchestra), Nueva York, 3 diciembre.

Snow on the Mesa (Danza). Texto de Paul Schmidt. Vestuario de Donna Karan. Interpretación de Martha Graham Dance Company. Eisenhower Theater, Kennedy Center, Washington DC: 2-5 noviembre; City Center, Nueva York: 9-12 noviembre; Creteil Maison de la Culture, París: 6-10 diciembre. 1996: Vígszínház (Budapest Tavasz Fesztivál), Budapest: 10-11 abril; Het Muziektheater, Amsterdam: 17-18 abril, Pittsburg Theatre, 19-21 septiembre.

The Golden Windows [*Die Goldenen Fenster*] de Robert Wilson. Dirección de Jens Nüssle. Música de Stefan Hänlein y Jens Nüssle. Theatre Galerie, Neckartailfingen, Alemania: oct.-dic.

Bluebeard's Castle/Erwartung de Bela Bartók (*Bluebeard's Castle*) y Arnold Schönberg (*Erwartung*). Groben Festspielhaus (Salzburger Festspiele), Salzburgo: 24-30 agosto.

Persephone. Basada en la poesía de Ovidio. Texto de Brad Gooch. Música de Philip Glass. John Drew Theater, Guildhall, East Hampton, Nueva York: 28-30 julio; Ancient Stadium of Delphi (International Meeting of Ancient Greek Drama, Theatre Olympics), Delphi: 27 agosto. 1996: Théâtre du Manège (Visas Festival), Maubeuge, Francia: 29-31 marzo; Rumeli Fortress (International Istanbul Theatre Festival), Estambul: 17-18 mayo; Römisches Amphitheater Petronell-Carnuntum (Art Carnuntum Welttheater-Festival), Viena: 23-24; Théâtre National Populaire, Villeurbanne, Francia: 5-9 noviembre; Saitama Arts Theater (Sai-no-kuni Autumn Festival of Performing Arts), Saitama, Japón: 30 noviembre-1 diciembre; Palazzo dei Congressi, Taormina: 7 enero. 1997: CRDC, Nantes: 14-17 enero; Teatro Romano, Fiesole, Italia: 3-5 julio [RAI, 7 septiembre]; Tollwood Festival, Múnich 2- junio-13 julio. 1998: Teatro Politeama, Nápoles: 9 enero; Festival de Bogotá, Bogotá: 28-29 marzo.

HAMLET: a monologue. Basada en la obra de Shakespeare. Adaptación de Robert Wilson y Wolfgang Wiens. Música de Hans Peter Kuhn. Interpretación de RW. Teatro Lirico (Piccolo Teatro di Milano), Milán: 9, 10, 11 mayo; Tatr Narodowy, Varsovia: 22-25 mayo; het Mizektheater (Holland Festival), Amsterdam: 28-30 junio; Schauspielhaus (lectura), Zúrich: 8 julio; LongHouse Foundation (lectura), East Hampton, Nueva York: 8 agosto. 1996: MC 93 Bobigny: 10-17 febrero; Teatro Central, Sevilla: 1-3 marzo; Hebbel Theater, Berlín: 21-26 marzo; Helsinki: 18-20 agosto; Viena: 1-2 septiembre; Théâtre National Populaire, Villaubarne (Francia): 18-22 noviembre. 1997: Alley Theatre, Houston: 19-23/24-27 mayo; Teatro Goldoni (Bienal de Venecia): 20-21 junio; Alice Tully Hall, Lincoln Center (Serious Fun! festival): 6-8 julio; MC 93 Bobigny (Festival d'Automne), París: 16-19 septiembre.

The Magic Flute de Wolfgang Amadeus Mozart. (Reposición). Opéra Bastille, París: mayo.

Knee Plays and Other Acts: A Gala Benefit for The Kitchen. Versión de *Skin, Meat, Bones: The Wesleyan Project* (1994) de Robert Wilson y Alvin Lucier. Hudson Theater, NY, 4/3.

1994

Der Mond im Gras: einmal keinmal immer de Robert Wilson. Basada en cuentos de los hermanos Grimm y Georg Büchner. Música de Robyn Sculkowsky. München Kammerspiele, Múnich, 20-21 abril.

Hanjo/Hagoromo: Dittico Giapponese de Yukio Mishima (*Hanjo*) y Zeami (*Hagoromo*). Música y libro de Marcello Panni (*Hanjo*) y Jo Kondo (*Hagoromo*). Teatro della Pergola (Teatro Comunale di Firenze), Florencia: 13-20 junio; Opéra de Lille, 1-3 diciembre.

T.S.E.: "come in under the shadow of this red rock" de Robert Wilson. Textos de T.S. Eliot y otros. Música de Philip Glass. Case de Stefano (Orestidi di Gibellina), Gibellina, Sicilia, 3-10 septiembre; Hertzterhalle (Kunstfest Weimar), Weimar: 15-23 junio 96.

The Meek Girl. Basada en un relato de Fyodor Dostoyevsky. Adaptación de Robert Wilson y Wolfgang Wiens. Música de Stefan Kurt y Gerd Bessler. Interpretación de RW, Charles Chemin, Marianna Kavallieratos y Thomas Lehmann. MC 93 Bobigny (Festival d'Automne), París: 11-13 octubre; De Singel, Antwerp (Holanda): 10-12 noviembre; Stadhof 11, Zúrich: 24-27 noviembre;

Le Cargo, Grenoble: 7-8 diciembre. 1995: Das TAT (Theater am Turm), Frankfurt: 5-8 enero; Théâtre de Caen, Caen, Francia: 13-14 enero.

Skin, Meat, Bones: The Wesleyan Project de Robert Wilson y Alvin Lucier. Música de Alvin Lucier. Theater Center for the Arts, Wesleyan University, Middletown, Connecticut: 20 noviembre.

1993

Madama Butterfly de Giacomo Puccini. Opéra Bastille, París: 19 noviembre-10 diciembre; 29 septiembre-octubre 94; 9 junio 97.

Alice in Bed de Susan Sontag. Música de Hans Peter Kuhn. Hebbel Theater (producida por la Schaubühne am Lehniner Platz), Berlín: 15 septiembre-30 noviembre.

Orlando. Basada en la novela de Virginia Woolf. (Versión francesa). Adaptación de Robert Wilson y Darryl Pinckney. Música de Hans Peter Kuhn. Interpretación de Isabelle Huppert. Théâtre Vidy-Lausanne, Lausanne (Suiza): 9 mayo-6 junio; Odéon Théâtre de l'Europe (Festival d'Automne), París: 21 septiembre-24 octubre. 1994: Théâtre de Colombes (Francia): 18 octubre; Teatro Lirico; Milán: 16-18 noviembre. 1995: Opéra du Rhin, Estrasburgo: 9-19 enero; Quartz, Brest (Francia): 3-5 febrero; Grande Auditório do Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos (Culturgest Gestao de Espaço Culturais), Lisboa: 17-19 febrero; Théâtre de Nîmes (Francia): 1-5 marzo; Théâtre National de Belgique, Bruselas: 14-19 marzo; Théâtre National de Bretagne, Rennes: 28 marzo-7 abril.

Orlando (Versión danesa). Basada en la novela de Virginia Woolf. Adaptación de Robert Wilson y Darryl Pinckney. Producción de Karen-Maria Bille. Dirección de Katrine Wiedemann. Diseño de Christian Friedländer. Interpretación de Susse Wold. Betty nansen Teatret, Copenhagen, 29-30 diciembre, 31 diciembre-12 febrero 94, 8-20 mayo 95.

1992

Alice. Basada en *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll. Texto de Paul Schmidt. Música y libro de Tom Waits y Kathleen Brennan. Thalia Theater, Hamburgo: 19 diciembre 92-enero 93; Theater am Pfalzbau, Ludwigshafen (Alemania): 7-11 febrero 93, Centro Cultural de Belém, Lisboa: 12-14 marzo 94; Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 6-8, 10-14 octubre 95.

Danton's Death de Georg Büchner. Versión en inglés de Robert Auletta. Alley Theatre, Houston: 27 octubre-15 noviembre.

Don Juan último de Vicente Molina Foix. Música de Mariano Díaz. Vestuario de Frida Parmeggiani. Teatro María Guerrero, Centro Dramático Nacional (Festival de Otoño), Madrid: 26 septiembre-diciembre.

Einstein on the Beach (Einstein en la playa) de Philip Glass (música) y Robert Wilson (libro). McCarter Theatre, Princeton, Nueva Jersey: 24-25 julio; Opera de Frankfurt: 19-22 agosto; State Theatre, Melbourne: 17-20 septiembre; Teatro del Liceo, Barcelona: 30 septiembre-3 octubre; Teatro de Madrid: 7-10 octubre; Artsphere Performing Arts Center, Tokio: 18-25 octubre; Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 19-23 noviembre; MC 93 (Festival d'Automne), París: 11-21 diciembre.

Doctor Faustus Lights the Lights. Hebbel Theatre, Berlín: 15-26 abril; Theater am Turm, Frankfurt: 2-6 junio; Teatro Goldoni, Venecia: 13-17 junio; Teatro Argentina, Roma: 22-28 junio; Alice Tully Hall, Nueva York: 7-9 julio; Szene Salzburg, Salzburgo: 27-30 julio; Le Manège, Maubeuge (Francia): 15-16 octubre; Théâtre de Gennevilliers (Festival d'Automne), París: 22-31

octubre; De Singel Antwerp: 5-7 noviembre. 1993: Teatro Lirico, Milán: 26-29 mayo, Salle Pierre Mercure (Festival de Théâtre Ameriques, University of Quebec, Montreal): 10-12 junio; Royal Lyceum Theatre (Edinburgh Festival), Edimburgo: 25-28 agosto; Teatro D. Maria II (Encontros Acarte'93), Lisboa: 10-12 septiembre. 1993: Madách Színház (Budapesti Tavaszi Fesztivál), Budapest: 30-31 marzo; Divadlo Archa, Praga: 22-25 junio; Lyric Theatre (Hong Kong Arts Festival), Hong Kong: 17-19 febrero 95.

1991

The Malady of Death de Marguerite Duras. Música de Hans peter Kuhn. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 21 diciembre.

Grace for Grace (Gracia por gracia) de Robert Wilson. Gala benéfica. Saint John's Cathedral, Nueva York: 17 octubre.

Lohengrin de Richard Wagner. Opernhaus Zürich: 21 septiembre-20 octubre; 18, 22, 29 junio; 3, 6 julio.

La flûte enchantée (La flauta mágica) de Wolfgang Amadeus Mozart. Opéra Bastille, París: 26 junio-19 julio, 3-28 diciembre, 6-14 enero 92, 5-27 abril 93.

Parsifal de Richar Wagner. Hamburgische Staatsoper, 21 marzo 91; Wortham Theater Center (Houston Grand Opera), Houston: 6-21 febrero 92.

When We Dead Awaken (Cuando nos despertamos muertos) de Henrik Ibsen. Versión en inglés de Robert Brustein. Adaptación de Robert Wilson. Música de Charles "Honi" Coles. American Repertory Theatre, Cambridge: 8-12 febrero, 14 febrero-9 marzo; Cullen Theater, Wortham Theater Center (producción del Alley Theatre), Houston: 22-28 mayo; Teatro Municipal de São Paulo (Bienal Internacional de São Paulo) São Paulo, 8-10 octubre.

1990

Alceste de Christoph Willibard Gluck. Civic Opera House (Lyric Opera of Chicago), Chicago: 14-26 septiembre, 1-13 octubre.

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance (Overtura para el acto IV de La mirada del sordo) de Robert Wilson. Schlob Petrenell, Carnuntum (Art Carnuntum), Viena: 17 junio.

What Room: A Play for 3 Minutes de Robert Wilson. Loeb Drama Center (American Repertory Theatre) Cambridge: mayo.

The Black Rider. Dirección de Robert Wilson. Thalia Theater, Hamburgo: 31 marzo; 2 abril-30 mayo; 16 septiembre-3 noviembre, diciembre, 27-31 enero, 16-18 marzo 91; Theater an der Wien (Wiener Festwochen), Viena: 12-16 junio; Théâtre du Châtelet (Festival d'Automne), París: 8-15 octubre; Het Muziektheater, Amsterdam: 14-16 mayo 91; Teatro Comunale dell'Opera di Genoa (Teatro Carlo Felice): 23-28 junio 92; Teatro Central, Expo-92, Sevilla: 8-10 julio; Brooklyn Academy of Music (Next Wave Festival), Nueva York: 20 noviembre-1 diciembre 93; Thalia Theater, Hamburgo: 12-14 agosto, 16-18, 20-22 agosto 95.

Producciones de otros directores bajo licencia de RW: Kleines Theater, Salzburg: febrero 97; Staatsschauspiel, Dresden [dirección de Klaus Dieter Kirst, diseño de Kathrin Kegler], 1 febrero 97; Halle 39, Theater am Lerchenkamp (Stadttheater Hildesheim) [dirección de Ralf Knapp, diseño de Susanne Balmus], 11 febrero 97; Stadtische Bühnen, Nurnberg: 1 marzo 97; Landestheater

Tübingen: septiembre 97; Phönix Theater, Linz (Austria) [dirección de Harald Gebhart, diseño de Dodo Deer]: 18 septiembre-6 octubre 97; Elverket Dramaten (Kungliga Dramatiska Teatern), Estocolmo [dirección de Einar Heckscher]: 2 octubre 97; Bad Hersfelder Festspiele, Bad Hersfelder [dirección de Ingo Waszerka]: 9 junio-2 agosto 98. Dirección de Robert Wilson. APA Lyric Theater (Hong Kong Arts Festival), Hong Kong: 10-16 febrero 98. * Las ciudades no identificadas se encuentran en Alemania. La fecha única indica el día del estreno.

King Lear de William Shakespeare. Bakenheimer Depot (Schauspielhaus), Francfort: 26 mayo-17 junio.

1989

Swan Song de Anton Chéjov. München Kammerspiele, Múnich: 20-27 diciembre; Tokio Globe Theater (Mitsui Festival): 1-5 junio 90

Orlando (Versión alemana). Basada en la obra de Virginia Woolf. Adaptación de Robert Wilson y Darryl Pinckney. Interpretación de Jutta Lampe. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 21 noviembre-21 diciembre, 2 febrero-junio 90, 31 agosto-14 octubre 90.

La nuit d'avant le jour. Conmemoración del bicentenario de la República Francesa. Ópera concierto con música de Gounod, Mayerbeer, Massenet, Gluck, Saint Saens, Bizet y Berlioz. Inauguración de l'Opéra Bastille, París: 13 julio.

De Materie de Louis Andriessen (música) y Robert Wilson (libro). Netherlands Opera/Muziektheater, Amsterdam: 1-17 junio; Danstheater aan't Spui, La Haya: 10 junio; Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam: 24 junio.

Doktor Faustus (Doctor Fausto). Basada en la novela de Thomas Mann. Música de Giacomo Manzoni. Teatro alla Scala, Milán: 16-20 mayo.

1988

The Forest (El bosque). Música de David Byrne. Texto de Heiner Müller y Darryl Pinckney. Theater der Freien Volksbühne, Berlín: 18-29 octubre; Deutsches Theater, Múnich 5-12 noviembre; Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 2-10 diciembre.

Einstein on the Beach de Philip Glass y Robert Wilson. Diseño y dirección de Achim Freyer. Música de Philip Glass. Ludwigsberg (Alemania): 8 octubre; Grosses, Staatstheater, Stuttgart: 20 octubre.

Cosmopolitan Greetings (Saludos cosmopolitas). Música de Rolf Liebermann y George Gruntz. Texto de Allen Ginsberg. Hamburg Staatsoper, Theater Kampnagelfabrik, Hamburgo: 11-30 junio.

Le Martyre de Saint Sébastien (El martirio de San Sebastián), opereta de Claude Debussy (música) y Gabriele D'Annunzio (libro). Coreografía de Robert Wilson y Suzushi Hanayagi. Ballet de la Opera: Théâtre Bobigny, París: 28 marzo-16 abril; Metropolitan Opera House, Nueva York: 7-9 julio; Garnier, Opera de París: 4-10 noviembre.

The Golden Windows (Las ventanas doradas) de Robert Wilson. Dirección de Diane Cotnoir. Música de Gavin Bryars. Producción de la Universidad de Montreal. Centre d'Essai, University of Montreal: 21-24 enero; V Festival Internacional de Teatro Universitario, Lieja (Bélgica): 25, 26 febrero.

Quartet (Cuarteto). (Versión norteamericana). Basada en *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos. Texto de Heiner Müller. Música de Martin Pearlman. Loeb Drama Center (American Repertory Theatre), Cambridge, Massachusetts: 10 febrero-marzo.

1987

Parzival: Auf der anderen Seite de Sees de Robert Wilson y Tankred Dorst. Texto Tankred Dorst y Christopher Knowles. Música de Tassilo Jelde. Thalia Theater, Hamburgo: 11 septiembre-abril 1988.

Quartet de Heiner Müller. (Versión alemana). Staatstheater, Stuttgart. Coproducción con el Theater der Welt Festival: 18-21 junio, 5 octubre-diciembre.

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance de Robert Wilson. Serious Fun! Festival, Alice Tully Hall, Lincoln Center, Nueva York: 17,18 julio; International Theater Conference, Delphi: 27 junio.

The Man in the Raincoat (El hombre de la gabardina) de Robert Wilson. Dirección de Rob Malasch. Het Muziektheater, Amsterdam: 20 abril.

Alkestis de Eurípides. (Versión alemana). Traducción de Friederike Roth y Ann-Christin Rommen. Coreografía de Suzushi Hanayagi. Staatstheater (Theater der Welt festival), Stuttgart, 16-19 abril, julio, 26-27 septiembre, 1 noviembre, febrero 88.

Death Destruction and Detroit (Muerte Destrucción y Detroit) de Robert Wilson. Texto de Frank Kafka, Heiner Müller, RW, Maita di Niscemi, Cynthia Lubar. Coreografía de Suzushi Hanayagi. Música/sonido de Hans Peter Kuhn. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 27 febrero-5 julio, 18 septiembre-30 diciembre.

Salomé de Richard Strauss. Basada en la obra de Oscar Wilde. Vestuario de Gianni Versace. Teatro alla Scala Milán: 11-23 enero.

1986

Alcestis de Eurípides. (Versión americana). Adaptación de Robert Wilson. Traducción de Dudley Fitts y Robert Fitzgerald. Textos adicionales de Heiner Müller. Música/sonido de Hans Peter Kuhn y Laurie Anderson. American Repertory Theatre, Cambridge: 13-22 marzo, 27 junio-13 julio; MC 93 Bobigny (Festival d'Automne), París: 18-28 septiembre.

Hamletmachine (Maquinahamlet) de Heiner Müller. (Versión americana). Traducción de Carl Wber. Música de Jerro Leiber y Mike Stoller. Mainstage Two (Tisch School of the Arts, New York University), Nueva York: 7 mayo-7 junio; Théâtre des Amandiers, Nanterre: 1-4, 6-10 octubre; Teatro Albéniz (Festival de Otoño), Madrid: 14/17 octubre; Théâtre Comédie de Saint-Etienne: 21-24 octubre; Théâtre de la Salamandre, Lille: 30,31 octubre; Almeida Theatre, Londres: 3-7, 10-14 noviembre; Comédie de Nice, Niza: 18-21 noviembre; Teatro Biondo, Palermo: 26, 27 noviembre.

Hamletmaschine de Heiner Müller. (Versión alemana). Producción del Thalia Theater y Hochschule für und Darstellende Kunst. Música de Jerro Leiber y Mike Stoller. Theater in der Kunsthalle, Hamburgo: 4 octubre-30 noviembre; Theater Manufaktur (Berlin Festspiele Theaterterreffen), Berlín: 7-10 mayo 87.

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance de Robert Wilson. Festival Grec, Barcelona: 16/19 julio; Festival Internacional de Teatro, Málaga: 21-22 julio.

Alceste de Christoph Willibald Gluck. Basada en la obra de Eurípides. Coreografía de Suzushi Hanayagi. Württembergischer Staatstheater, Stuttgart, 5-21 diciembre 86; 18-22 junio 87.

1985

King Lear de William Shakespeare. (*Work in progress/Taller de trabajo*). Música/sonido de Daniel Birnbaum. Stage One, Metromedia Square (UCLA Extension, Distinguished Artist in Residency Program), Universidad de California, Los Ángeles: 6-9 mayo.

Reading/Performance 1969-1984. Texto de Robert Wilson, Christopher Knowles, Ben Halley, Chris Moore, David Byrne. Interpretación de RW. Dublin Theater Festival: 28 septiembre; Museum van Hedendaagse Kunst (Off Off Festival), Ghent, Bélgica: 30 octubre; Brattle Theatre, Cambridge, Massachusetts (música de David Byrne): 22 febrero 86.

The Golden Windows de Robert Wilson. (Versión americana). Carey Playhouse, Brooklyn Academy of Music (Next Wave Festival), Nueva York: 22 octubre-3 noviembre.

1984

the CIVIL warS/Knee Plays (las GUERRAS civileS/Piezas Rodilla) de Robert Wilson y David Byrne. Música y canciones de David Byrne. Coreografía de Suzushi Hanayagi. Walker Art Center, Minneapolis: 25-28 abril. Gira europea producida por Theater der Welt. Schauspielhaus (Theater der Welt'85 Festival), Frankfurt. 1985: MC 93 Bobigny, París: 3 octubre; Teatro Albéniz (Festival de Otoño), Madrid: 7-11 octubre; Teatro Malibran (La Biennale de Venezia, Festival Internationale del Teatro), Venecia: 16-19 octubre; Teatro Sala Europa, Bolonia: 25-27 octubre; Schauspielhaus (Theater der Welt), Colonia: 30 octubre-1 noviembre. 1986: Loeb Drama Center (American Repertory Theatre), Cambridge, Mass.: 19 septiembre-5 octubre. 1987: Doolittle Thater, Los Ángeles, 14-19 octubre; Zellerbach Auditorium (UC Berkeley), Berkeley (California): 24-25 octubre; Macky Auditorium, Boulder (Colorado): 28 octubre; Kemo Theater, Albuquerque (Nuevo México): 31 Octubre-2 noviembre; University of Iowa: 7-8 noviembre; Music Hall, Detroit: 13-16 noviembre; Warner Theater, Washington DC: 19-22 noviembre; alicie Tully Hall, Nueva York: 2-3 diciembre; memorial Auditorium, University of Vermont, Burlington: 23 septiembre-6 diciembre. 1987: University of Texas, Austin: 11-12 mayo. 1988: Gira internacional producida por I.P.A. Worthman Theater Center, Houston: 15-16 mayo; Civic Theatre, Chicago: 17-29 mayo; Aura Hall (Mitsui Festival), Tokio: 15-17 junio; Queensland Performing Arts Center Concert Hall, Brisbane (Australia): 7-9 julio.

the CIVIL warS/Cologne Section [Act III Scene E, Act IV Scene A and Epilogue] de Robert Wilson y Heiner Müller. Música de Philip Glass, David Byrne, Hans Peter Kuhn, Frederick the Great, Thomas Tallis, Franz Schubert. Schauspielhause, Colonia: 19-21 enero; Theatertreffen (Berlin Theater Festival), Berlín: 15-17 mayo; Loeb Drama Center (American Repertory Theatre/Boston Institute for contemporary Art), Cambridge: 27 febrero-17 marzo.

the CIVIL warS/Rome Section [Act IV Epilogue, Act V] de Robert Wilson. Música de Philip Glass. Texto de Maita di Niscemi. Coreografía de Jim Self. Teatro dell'Opera, Roma: 25-31 marzo; Dorothy Chandler Pavillion (American Music Weekend), Los Ángeles: 24-25 noviembre [concierto]; Netherlands Opera [Gira]: Scheveningen, Utrecht, Eindhoven, Amsterdam: 31 marzo-27 abril; Brooklyn Academy of Music, Opera House (Next Wave Festival), Nueva York: 14-30 diciembre.

the CIVIL warS/Marseille Workshop [Act II Sc A- B, Act III, Sc A- B]. La Sainte Baume, Francia: 13-25 febrero.

the CIVIL warS/Tokyo Workshop [Act I Sc. C, Act II Sc. C; Act II Sc. C- D]. 10 febrero.

Medée de Marc-Antoine Charpentier con prólogo de Robert Wilson. Opéra de Lyon: 22 octubre-8 noviembre.

Medea de Robert Wilson y Gavin Bryars. Basada en la obra de Eurípides. Música de Gavin Bryars. Textos adicionales de Heiner Müller y Vladimir Mayakovski. Opéra de Lyon: 23 octubre-9 noviembre; Théâtre des Champs-Élysées (Festival d'Automne), París: 21 noviembre-2 diciembre.

Einstein on the Beach de Robert Wilson y Philip Glass. (Reposición). Música de Philip Glass. Textos de Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs. Coreografía de Lucinda Childs. BAM, Opera House (Next Wave Festival), Nueva York: 11-23 diciembre.

1983

the CIVIL warS/Rotterdam Section [Act I Sc B] de Robert Wilson. Música de Nicholas Economou. Coreografía de Jim Self. Textos adicionales de Maita di Niscemi. Schouwburg Theater, Rotterdam: 6-11 septiembre; Théâtre de la Ville (Festival d'Automne), París: 17-24 septiembre; Théâtre Municipal (Opéra de Nîmes): 28 septiembre-1 octubre; Maison de la Culture, Grenoble: 5-8 octubre; Théâtre National Populaire, Villeurbanne, Lyon: 12-15 octubre; Nouveau Théâtre de Nice, Niza: 19-22 octubre; Salle Jacques Thibaut, Burdeos: 26-28 octubre; Grand Théâtre, Lille: 4-5 noviembre; Maison de la Culture, Le Havre: 9-10 noviembre.

1982

The Golden Windows [Die Goldenen Fenster] de Robert Wilson. (Versión alemana). Música de Tania León, Gavin Bryars, Johann Pepusch. Münchner Kammerspiele Theater, Múnich: 29 mayo; Theater an der Wien (Wiener Festwochen), Viena: 5-6 junio.

the CIVIL warS/Freiburg [second] Workshop de Robert Wilson y otros. Freiburg im Breisgau (Alemania): 26 junio.

Great Day in the Morning de Robert Wilson y Jessy Norman. Arreglos musicales de Jessy Norman y Charles Lloyd, Jr. Théâtre des Champs-Élysées, París: 12-23 octubre.

Overture of the Fourth Act of Deafman Glance de Robert Wilson. Interpretación de RW, Carol Miles (Freiburg) y Chizuko Sugiura (Toga). Audimax-Universität, Freiburg: 22 enero; Japan Performing Arts Center (Toga Festival) Toga-mura (Japón): 24-25 julio.

1981

Medea [workshops] de Robert Wilson y Gavin Bryars. Musical Theater Lab, Kennedy Center, Washington DC: 26 febrero-1 marzo; Aaron Davis Hall (City University of New York), Nueva York: 4-5 marzo 82.

Shirley, Keep Off [workshop]. Arts Magnet High School, Dallas: 30 abril.

The Man in the Raincoat de Robert Wilson. Música de Hans Peter Kuhn. Interpretación de RW. Schauspielhaus Köln (Theater der Welt Festival), Colonia: 27-28 junio.

the CIVIL warS/Freiburg [first] workshop. Bavarian State Opera, Múnich, agosto.

Relative Calm de Lucinda Childs. Dirección de Lucinda Childs. Iluminación y diseño de Robert Wilson. Música de John Gibson. Théâtre Natinoale de Strasbourg: 16-17 noviembre; SYGMA de Dordaux: 20 noviembre; Theatre Nouveau de Nice: 25-28 noviembre; Maison de la Culture de Grenoble: 4-5 diciembre; Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 18-20 diciembre.

1980

Overture of the Fourth Act of Deafman Gance de Robert Wilson. Raffinerie Plan K, Bruselas: 25 febrero; Palais de Congres, Lieja: 26 febrero; 42 ouest Av. des Pins (PERFORMANCE Festival), Montreal: 27 noviembre.

Dia Log/Curious George de Robert Wilson y Christopher Knowles. Texto de Christopher Knowles. Teatro Nuovo, (Cabaret Voltaire, Rassegna Internazionale del Teatro d'Avanguardia), Turín: 10-13 marzo; Festival of Ten Nations (Varsovia): 21-23 mayo; Schouwburg Theater (Holland Festival), Rotterdam: 1-4 junio; Mitzi E. Newhouse Theater (Lincoln Center), Nueva York: 24-29 junio.

1979

Death Destruction and Detroit: a play with music in 2 acts/a love story in 16 scenes de Robert Wilson. Música de Alan Lloyd, Keith Jarret, Randy Newman. Textos adicionales de Maita di Niscemi. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 12 febrero.

Edison de Robert Wilson. Diálogos adicionales de Maita di Niscemi. Música de Michael Riesman y otros. Lios Theater, Nueva York: 19-24 junio; Théâtre Nationale Populaire, Villeurbanne: 9-13 octubre; Teatro Nazionale (patrocinado por Teatro alla Scala) Milán: 17-10 octubre; Théâtre de Paris (Festival d'Automne), París: 24 octubre-11 noviembre.

1978

Prologue to Deafman Gance de Robert Wilson. Manhattanville College, Purchase, Nueva York: 12 julio; John Drew Theater, Guildhall, Easthampton, Nueva York: 20 agosto.

1977

I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating (Estaba sentado en my patio este chico apareció pensé que estaba alucinando) de Robert Wilson. Codirigido por Lucinda Childs. Música de Alan Lloyd. Quirk Auditorium (Eastern Michigan University), Ypsolanti, Michigan: 2-3 abril; Annenberg Center, Filadelfia: 8-9 abril; Paramount Theater, Austin: 12 abril; Bayou Building Auditorium (Universidad of Houston), Texas: 16-17 abril; Forth Worth Art Museum, Texas: 16-17 abril; Wilshire Ebell Theater, Los Ángeles: 19 abril; Veterans Memorial Auditorium, San Francisco: 21-22 abril; Edith Bush Theater (Walker Art Center), Minneapolis: 26-27 abril; Cherry Lane Theater, nueva York: 10-29 mayo; Théâtre de la Renaissance, París: 16-29 junio. 1978: Schouwburg Theater, Rotterdam: 31 enero-4 febrero; Royal Theater, La Haya: 1 febrero; Staatsschouwburg Theater, Amsterdam: 3 febrero; Theater II, Zúrich: 6-8 febrero; Théâtre de Carouge, Génova: 10-11 febrero; Piccolo Teatro de Milano, Milán: 14-19 febrero; Theater des Westens Theatertreffen 78), Berlín: 26-20 mayo; Württembergische Staatstheater, Stuttgart: 1 junio; Royal Court Theatre, Londres: 5-10 junio.

Dia Log/Network de Christopher Knowles y Robert Wilson. Texto de Christopher Knowles. Spazio Teatro Sperimentale, florenia: 15-17 octubre; Münchner Theater Festival, Múnich: 20-23 octubre; Atelier Annick le Moine, Grand Palais, París: 27 octubre; Institute of Contemporary Art,

Boston: 15-26 julio; Mickery Theater, Amsterdam: 16-21 junio; Walker Art Center, Minneapolis: 4 agosto; Mo-Ming, Chicago: 5-6 agosto; palais des Beaux Arts (Kaaitheater), Bruselas: 29-30 abril.

1976

Dia Log [3] de Robert Wilson y Christopher Knowles. Interpretación de RW, Christopher Knowles, Lucinda Childs. Whitney Museum, Nueva York: 19 febrero; Douglas College (Rutgers University), New Brunswick: 7 marzo; Corcoran Gallery, Washington DC: 14 abril.

Einstein on the Beach de Philip Glass y Robert Wilson. Textos de Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs. Coreografía de Andy de Groat. Video eXchange Theater, Wesbeth Center, Nueva York: 4-5 marzo; Museum of Modern Art, Nueva York [Knee Plays]: 31 marzo; The Kitchen Center, Nueva York [selección musical]: 19-20; Theatre Municipal (Festival d'Avignon), Aviñón: 25-29 julio; Teatro La Fenice (La Biennale de Venezia), Venecia: 13-17 septiembre; BITEF (Théâtre des Nations), Belgrado: 22-23 septiembre; La Monnaie, Bruselas: 28-30 septiembre; Opéra Comique (Festival d'Automne), París: 4-13 octubre; Deutsches Schauspielhaus, Hamburgo: 17-18 octubre; Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam: 22-23 octubre; Theatre Carré (Holland Festival), Amsterdam: 26 octubre; Metropolitan Opera House, Nueva York: 21-28 noviembre.

Bob Wilson Solo [fragmentos de *Deafman Glance*, *A Letter for Queen Victoria* y *The King of Spain*]. Salle Vilar, Maison de la Culture de Rennes (Francia): 28 octubre. 1977: Malersaal, Deutsches Schauspielhaus, Hamburgo: 8-10 julio; Kleine Zaal de Doelen, Rotterdam: 12-13 julio; Movie Star Club, Capri: 23-24 julio.

1975

Dialogue of the Sundance Kid de Christopher Knowles y Robert Wilson. Interpretación de Christopher Knowles y RW. St. Marks Church (St. Marks Poetry Project): 1 enero.

A Solo Reading de Robert Wilson. Música de Alan Lloyd. 147 Spring Street Street (Byrd Hoffman Foundation), Nueva York: 2 febrero.

The \$ Value of Man (El valor \$ de un hombre) de Robert Wilson y Christopher Knowles. Música de Michael Galasso. Coreografía de Andy de Groat. Lepercq Space, Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 8-18 mayo.

Dia Log [2] de Robert Wilson y Christopher Knowles. Interpretación de RW y Christopher Knowles. Connecticut College (American Dance Festival), New London, Connecticut: 29-31 julio; Public Theater/Anspacher, Nueva York: 7-9 agosto.

To Street: One Man Show (A la calle/Performance individual) de Robert Wilson. Kultur Forum, Bonn Center, Bonn: 20 septiembre.

1974

Dia Log/A Mad Man A Mad Giant A Mad Dog A Mad Urge A Mad Face (Diá Logo/Un hombre loco Un gigante loco Un perro loco Una urgencia loca Una cara loca) de Robert Wilson y Christopher Knowles. Interpretación de RW, CK y otros. Villa Borghese (Contemporanea Festival), Roma: 3 marzo; Kennedy Center (Art Now Series), Washington DC: 30 mayo; Delgocha Gardens (Shiraz Festival), Irán: 19-20 agosto; Galleria Ala, Milán: 9 diciembre.

Prologue to A Letter for Queen Victoria (Prólogo de Una carta para la reina Victoria) de Robert Wilson. Música de Kathryn Cation y Michael Galasso. Coreografía de Andy de Groat. Six O'Clock Theater (Festival dei Due Mondi), Spoleto: 15-23 junio.

A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson. Textos adicionales de Christopher Knowles, Cynthia Lubar, Stefan Brecht, James Neu. Música de Alan Lloyd y Michael Galasso. Coreografía de Andy de Groat. Interpretación de RW y Byrd Hoffman School of Byrds. Teatro Caio Melisso, Spoleto: 15-22 junio; Théâtre Municipal, La Rochelle: 3-5 junio; BITEF Festival, Belgrado: 19-22 septiembre; Théâtre des Variétés, París: 5-31 diciembre; Theater II, Zürich: 16-18 octubre; Maison des Arts et Loisirs, Thonon-les-Bains (Francia): 21 octubre; Maison des Arts et Loisirs, Sochaux-Doubs (Francia): 26 octubre; Théâtre Municipal, Mulhouse: 29 octubre; Théâtre Huitienne, Lyon: 5-10 noviembre; Palais de la Méditerranée, Niza: 13-14 noviembre; ANTA Theater, Nueva York: 19 marzo-6 abril 75.

1973

The Byrd Hoffman School of Byrds Spring Student Concerts. [Lugar desconocido, posiblemente 147 Spring Street], Nueva York: 7-12 mayo.

King Lyre and Lady in Wasteland (Rey Lyre y Señora en la tierra baldía). Interpretación de Robert Wilson y Eline Luthy. 147 Spring Street (BHF), Nueva York: 12 mayo.

The Life and Times of Joseph Stalin (La vida y época de Joseph Stalin) de Robert Wilson. Textos de RW, Cynthia Lubar, Christopher Knowles, Ann Wilson. Coreografía de Andy de Groat. Interpretación de RW y la Byrd Hoffmann School of Byrds. Det Ny Theater, Copenhague: 7-14 septiembre; Brooklyn Academy of Music (Opera House), Nueva York: 14-22 diciembre. Teatro Municipal de São Paulo (bajo el título de *The Life and Times of David Clarke*), 9-13 abril 94.

1972

Overture [New York (Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE)] (MONTAÑA KA Y Terraza GUARDenia) de Robert Wilson y Byrd Hoffman School of Byrds (BHSB). 147 Spring Street (BHF), 24-30 abril.

[Royaumont Residency]. Taller.

Overture [Shiraz (Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE)] de Robert Wilson y la BHSB. Narenjestan Garden, Hkaneh-E Zinatolmolk, Shiraz, Irán.

KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing. Dirección de Robert Wilson, Andy de Groat, Cynthia Lubar, James Neu, Ann Wilson, Melvin Andringa, S.K. Dunn y otros. Textos de RW, Andy de Groat, Jessie Dunn Gilbert, Kikuo Saito, Cynthia Lubar, Susan Sheehy, Ann Wilson. Música/sonido de Igor Demjen. Interpretación de RW y BHSB. Haft Tan Mountain (Shiraz-Persepolis Festival of the Arts), Shiraz, Irán: 2-9 septiembre [7 días de actuación continua]

Overture [Paris (Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE)] Overture. Diseño de Robert Wilson, Melvin Andringa, Kathryn Kean, Kikuo Saito Ann Wilson y otros. Música/sonido de Igor Demjen. Interpretación de RW y Byrd Hoffman Studio. Musée Galliera (Festival d'Automne/Théâtre des Nations), París: 6-11 noviembre; Opéra Comique (Festival d'Automne/Théâtre des Nations), París: 11 noviembre (titulada *CYNDI* con dirección de RW, textos de RW, Cynthia Lubar y Ann Wilson; música/sonido de Igor Demjen; coreografía de Andy de Groat; escenografía de RW y Paul Thek [actuación de 24 horas]).

1971

Watermill [performance/demostración]. Música/sonido de Melvin Andringa, Igor Demjen, Alan Lloyd, Pierre Ruiz. Interpretación de Robert Wilson, Andy de Groat, Cynthia Lubar y otros. Morristown Unitarian Fellowship, Nueva Jersey: 16 marzo.

Program Prologue: Overture for a Deafman de Robert Wilson. Producción de Pierre Cardin y ALPHA. Espace Cardin, Théâtre des Ambassadeurs, París: 8 junio.

[Demonstration/Lecture/Press Conference]. Interpretación de Robert Wilson. Atelje 212 (BITEF Festival), Belgrado: 14 septiembre.

1970

George School Activity [lectura/demostración]. Coordinación e interpretación de Robert Wilson. George School, New Hope, Pensilvania: primavera.

Handbill de Robert Wilson. Texto de Kenneth King. Música de Alan Lloyd y Julie Weber. Interpretación de RW y otros. New Museum (University Center for New Performing Arts), Iowa: 13 noviembre.

Deafman Glance (La mirada del sordo) de Robert Wilson. Música de Alan Lloyd, Igor Demjen y otros. Interpretación de RW, Raymond Andrews, Sheryl Sutton y la Byrd Hoffman School of Byrds (BHSB). University Theater (Center for New Performing Arts), Iowa: 15-16 diciembre. 1971: Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 25 febrero, 5 marzo; Grand Théâtre de Nancy (Festival Mondial): 22-23 abril; Teatro Eliseo (Premio Roma Festival): 27-28 abril; Théâtre de la Musique, París: 11 junio-3 julio; Staatsschouwburg Theater, Amsterdam: 6, 8 julio.

1969

The King of Spain (El rey de España) de Robert Wilson. Interpretación de RW y la BHSB. Anderson Theater, Nueva York: 30-31 enero

Hauco-1941 [performance/lectura/demostación]. Interpretación de Robert Wilson y la BHSB. New Providence High School, Nueva Jersey: 29 marzo.

The Life and Times of Sigmund Freud de Robert Wilson. Escenografía de Fred Kolouch. Interpretación de RW y la Byrd Hoffman School of Byrds. Brooklyn Academy of Music, Opera House, Nueva York: 18, 20 diciembre, 22-23 mayo 70.

1968

Alley Cats (Callejón de gatos) [dúo con Meredith Monk]. Interpretación de Robert Wilson y Meredith Monk. Loeb Center, Nueva York: 3 noviembre.

ByrdwoMAN (MuJERpájaro). Interpretación de Robert Wilson, SK. Dunn, Kikuo Saito, Raymond Andrews, Hope Kondrat, Robyn Brentano, Meredith Monk y otros. 147 Spring Street/Jones Alley, Nueva York: 26 octubre.

Theater Activity [2] (Actividad teatral). Textos escritos y grabados por Buckminster Fuller. Interpretación de Robert Wilson, Devora Bornir, Kenneth King, Hope Kondrat. American Theatre Laboratory, Nueva York: 19 abril.

Theater Activity [1]. Interpretación de Robert Wilson, Andy de Groat, Kenneth King y otros. Bleecker Street Cinema, Nueva York: 7 marzo

1967

Baby Blood [*An Evening with Baby Byrd Johnson and Baby Blood*]. Interpretación de Robert Wilson. 147 Spring Street, Nueva York. noviembre.

Poles [Exposición]

1966

Clorox y Opus 2 [danza]. Pratt Institute (Spring Recital of Dance Workshop), Nueva York, 29-30 abril.

1965

Modern Dance [4 piezas de danza] de Robert Wilson. Interpretación por el programa de teatro juvenil "Ideas in Motion". Waco Civic Auditorium, Waco, Texas: 29-31 julio.

[Silent play]. Interpretación de Robert Wilson y otros. San Antonio, Texas: verano.

American Hurrah! (¡Hurra americano!) de Jean-Claude van Italie. Dirección de Michael Kahn. Escenografía de Robert Wilson. Muñecos diseñados por Robert Wilson y Tania Leontov. Cafe La Mama ETC, Nueva York: 28 abril.

Duricglite & Tomorrow de Robert Wilson. Música de Praetorius. Memorial Hall, Pratt Institute (Spring Dance Recital), Nueva York: 9-10 abril.

1964

[Dance Event at New York World's Fair] New York State Pavillion, Nueva York: septiembre 64-junio 65.

[Dance Pieces at Peerless Movie House] Nueva York

Junk Dances de Murray Louis. Escenografía de Robert Wilson. Henry Street Settlement House (Murray Louis and Co.), Nueva York: 27 noviembre.

Landscapes de Murray Louis. Escenografía de Robert Wilson. Henry Street Settlement House (Murray Louis and Co.), Nueva York: 20 noviembre.

FILM/VÍDEO

1994

The Death of Molière (*La Mort de Molière*). Vídeo de Robert Wilson. Espacio escénico de RW, Philippe Chemin, Jan Linders. Textos de Heiner Müller y otros. Música de Philip Glass. Producción de La Sept/ARTE, Institut National de l'Audiovisuel (INA). Festival International de Programmes Audiovisuels, Niza: 17-22 enero 95; Teatro Studio (Piccolo Teatro di Milano), Milán: 22 junio; Salle Multi (Obscure), Québec: 5, 12 febrero 96; ARTE: 8 febrero; Magic Cinema (MC 93 Bobigny), París: 12 febrero 96; Schweizerhof (conferencia "Digital High Definition 16/9 and The Future of Film",

patrocinada por el Internationale Filmfestspiele Berlin): 24 febrero 96; Whitney Museum of American Art (1997 Biennial Exhibition), 20 marzo-15 junio 97; Alabama: Kino auf Kampnagel, Hamburgo: 27 abril 97; RTP (Portugal): 24 agosto 97.

1992

Don Juan último Texto de Vicente Molina Foix. Film de Robert Wilson. Producción de Telemadrid y el Centro Dramático Nacional. Palazzo del Turismo (Rasegna Concorso Internazionale di Teatro per la Televisione i el Video) Riccione (Italia): 26-29 mayo 94.

1991

Mr. Bojangles' Memory (La memoria del Sr. Bojangles). Vídeo de Robert Wilson. Producción de CCI/Centre Georges Pompidou, París. Kijkhuis (10th World Wide Video Festival), La Haya: 7-12 abril; Salle Multi (Obscure), Québec: 5-12, 96; Taormina Arte, Taormina (Italia): 3 enero 97; Alabama: Kino auf Kampnagel, Hamburgo: 27 abril 97.

1989

The Death of King Lear (La muerte del rey Lear). Vídeo de Robert Wilson. Producción de Televisión Española. Alabama: Kino auf Kampnagel, Hamburgo: 27 abril 97.

La femme à la cafetière (La mujer de la cafetería). Vídeo de Robert Wilson sobre el cuadro de Paul Cézanne. Coproducido del Musée d'Orsay, INA y La Sept, París. Interpretación de Suzushi Hanayagi. Kijkhuis (10th World Wide Video Festival), La Haya: 9-16 septiembre 89; Festival de Programmes Audiovisuales, Cannes: 7-8 octubre 89; Festival de Cine (Bienal), Barcelona: noviembre 89; Festival de Video Art Plastique, Herouville St. Claire (Francia): 30 noviembre-3 diciembre 90; Festival International du Film sur l'Art, Montreal 90; International Video Festival, Saint-Herbin (Francia): 22-25 marzo 90; Festival du Film d'Art, París: noviembre 90; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Bienal de la Imagen en Movimiento), Madrid: 12-14 diciembre 90; The Kitchen (The Exploding Valentine: A Weekend of Video Romance and Revolt), Nueva York: 14 febrero; Palazzo del Turismo (Rassegna Concorso Internazionale di Teatro per la Televisione i el Video) Riccione (Italia): 26-29 mayo 94; Salle Multi (Obscure), Québec: 5, 12 febrero 96; Taormina Arte, Taormina: 3 enero 97.

1984

Spaceman (Hombre del espacio). Videoinstalación de Robert Wilson y Ralph Hillton en la exposición "La imagen luminosa", Stedelijk Museum, Amsterdam: 13-28 septiembre.

1982

Stations (Estaciones). Vídeo de Robert Wilson. Música de Jacob Stern y Nicolas Economou. Coreografía de Jim Self. Producción de la Byrd Hoffman Foundation en asociación con INA (Francia) y ZDF (Alemania). Grabación en Matrix, Nueva York. Círculo de Bellas Artes (Festival Nacional de Vídeo), Madrid: 11-16 junio 84; Salle Multi (Obscure), Québec: 5, 12 febrero 96.

1981

Deafman Gance Vídeo de Robert Wilson. Producción de la Byrd Hoffman Foundation Nueva York. Diseño de RW y Tom Kamm. Producción de Louis Bianchi y Byrd Hoffman Foundation para Corporation for Public Broadcasting. Grabación en Matrix, Nueva York. Sequoia Theater (Mill Valley Film Festival), California: 25 septiembre-2 octubre 86; Centre Georges Pompidou (*L'époque, la*

mode, la morale, la passion... Series), París: 21 mayo-17 agosto 87; Aarhus Videofestival 87, Aarhus (Dinamarca): 5-13 septiembre; Museum of Modern Art (Video and Dram Festival), Nueva York: marzo 90; University of Rhode Island (Video Art Festival), Kingston: 27 marzo-13 abril 90; Salle Multi (Obscure), Québec, 5-12 feb. 96; Alabama: Kino auf Kampnagel, Hamburgo: 27 abr. 97.

1978

Video 50. Film/vídeo de Robert Wilson. Música de Alan Lloyd. Interpretación de RW y otros. Producción de Film Video Collectif (Lausanne) en asociación con ZDF. Grabación en el Centre Georges Pompidou, París. Círculo de Bellas Artes (Festival Nacional de Vídeo), Madrid: 11-16 junio 84; Grande Galerie, Centre George Pompidou (Féminin/Masculin Series): 26 octubre 95-12 febrero 96; Salle Multi (Obscure), Québec, 5-12 febrero 96.

1976

The Spaceman. Video-performance de Robert Wilson y Ralph Hilton. Interpretación de RW, Ralph Hilton, Christopher Knowles, Sue Sheehy y otros. The Kitchen Center for Video and Music, Nueva York: 2-4 enero.

1971

Overture for a Deafman (Overtura para un sordo). Film en 16 mm de Robert Wilson.

1970

Watermill (Molino de viento). Film en 16mm de Robert Wilson.

1965

The House (La casa). Film incompleto de Robert Wilson. Interpretación de Jearnine Wagner. Rodaje cerca de San Antonio, Texas.

1963

Slant (Inclinación). Film en 16mm de Robert Wilson para WNET-TV, Nueva York.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1997

Robert Wilson/Villa Stuck [Steel Velvet] Museum Villa Stuck, Múnich, 25 noviembre-8 febrero 98.

Robert Wilson: Pelleas et Mélisande: Zeichnungen und Skulpturen. Exposición patrocinada por Galerie Thaddeus Ropac. Schüttkasten Salzburg, Salzburgo, 19-31 agosto.

Waco Door. Escultura permanente al aire libre. Waco Art Center, Waco, Texas, 18 abril.

1996

Water Jug Boy. Instalación. Art Cologne: Internationaler Kunstmarkt, Colonia, 10-17 noviembre.

Robert Wilson: Oedipus Rex: Nouveaux dessins. Galerie Thaddaeus Ropac, París, octubre-21 diciembre.

Le Festival de la Mode par Robert Wilson. Instalación del centenario, Galeries Lafayette, París, 7-31 octubre.

Robert Wilson. Fotouhi Gramer Gallery, East Hampton, Nueva York, 13 julio-4 agosto.

Robert Wilson: Survey of Drawings, 1973-1993. Modernismo, San Francisco, 20 junio-17 agosto.

Robert Wilson. Galerie Lehmann, Lausanne, 18 abril-18 mayo.

Robert Wilson. Paula Cooper Gallery, New York, 30 marzo-27 abril.

Robert Wilson. Presentación de trabajos en vídeo y CD-Rom. Salle Multi (*Obscure Festival*), Québec, Canadá, 5, 12 febrero.

1995

Erwartung: oeuvres sur papier. Galerie Thaddaeus Ropac, París, 5 dic. 95-13 enero 96.

H.G. Instalación. Clinck Street Vaults, Londres, 12 septiembre-15 octubre.

Robert Wilson: The rooms of Seven Women, und Zeichnungen zu den Neuinszenierungen Blaubart/Erwartung. Karl-Böhmasaal des Kleinen Festpielhauses. Exposición patrocinada por Direktorium der Salzburger Festspiele y Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo, 24 julio-1 septiembre.

Robert Wilson. Hiram Butler Gallery, Houston, 20 mayo.

Dragons and Silk from the Forbidden City. Joyce Ma Gallery, París, 10 mayo-20 julio.

Die Zauberflöte. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo, 20 enero-15 marzo.

1994

[Der Mond im Gras drawings]. Gallery Biedermann (exposición privada), Múnich, 10 abril.

Alice. Galería Luís Serpa, Lisboa, 26 febrero-9 abril.

Three Rooms. Akira Okeda Gallery, Nueva York, 22 enero-26 febrero.

Disegni de Gibellina. Exposición patrocinada por el Instituto Italiano de Cultura. Paula Cooper Gallery, Nueva York, 13-27 enero.

1993

Robert Wilson: Deafman Glance: A Video Installation, 2-23 diciembre.

Photographs of Robert Wilson Productions in Germany. Goethe House, New York, 2 noviembre-3 diciembre.

Robert Wilson: Memory della Terra Desolata. Exposición junto al performance *T.S.E.* Baglio delle Case di Stefano, Gibellina Nuova, Sicilia, 24 septiembre-7 noviembre.

Monsters of Grace. Instalación. Galerie Frank+Schulte, Berlín, 16 septiembre-23 octubre.

Memory/Loss. Instalación para la Bienal de Venecia. Objetos de Robert Wilson y Tadeusz Kantor, sonido de Hans Peter Kuhn, texto de Heiner Müller, Granai delle Zeitelle, Venecia, 13 junio-10 octubre.

Portrait, Still Life, Landscape. Comisario: Robert Wilson. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 15 mayo-9 septiembre.

Draft Notes for a Conversation on Dante. Presentación de libro de litografías. Galerie van Rijsbergen, Rotterdam, 15 mayo-27 junio, Galerie Thaddaeus Ropac, París, 6-30 nov.

Robert Wilson. Nathalie Beeckman Fine Arts, Bruselas, 29 marzo-31 abril.

Robert Wilson: Furniture and Other Works. Waco Creative Art Center, Waco, Texas, 18 febrero-11 abril.

Mediale'93. Instalación. Deichtorhallen, Hamburgo, 4-10 febrero.

1992

Binnenalster Door. Instalación al aire libre en coproducción con Mediale'93. Alster Lake, Hamburgo, diciembre 92-marzo 93.

Robert Wilson: Works, 1972-1992. Raum für Kunst E.V., Hamburgo, 19 diciembre 92-20 febrero 93.

La flute enchantée: Designs. Galerie Thaddaeus Ropac, París, 12 diciembre 92-14 en. 93.

Objects. Produzentengalerie, Hamburgo, diciembre 92-febrero 93.

Robert Wilson: Convidados de piedra. Videoinstalación junto al performance *Don Juan último*. Sala Goya, Círculo de Bellas Artes (Festival de Otoño, Madrid, 13 octubre-5 noviembre.

Einstein on the Beach. Dibujos y muebles. Kamakura Gallery, Tokio, 12-31 octubre.

Robert Wilson. Instalación de muebles, esculturas y dibujos junto al performance *Don Juan último*. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, 16 septiembre-22 noviembre.

Robert Wilson: Drawings for Alice in Wonderland. Laura Carpenter Gallery, Santa Fe, Texas, julio.

Robert Wilson: Drawings for Parsifal and Selected Furniture and Sculpture Designs. Hiram Butler Gallery, Texas, 1 febrero-31 marzo.

Robert Wilson: White Raven Drawings. Paula Cooper Gallery, Nueva York, enero.
1991

Robert Wilson: Zeichnungen-Zyklen, *A Letter for Queen Victoria* 1971/1972, *Golden Windows* 1981-1982, *the CIVIL warS* 1983, *Swan Song* 1989. Galerie Fred Jahn, Múnich, 28 noviembre-21 diciembre.

Robert Wilson: *Monuments*. Kestner-Gesellschaft, Hannover, 7 septiembre-6 octubre; Bayerische Akademie der Schönen Künste, Múnich 6 diciembre 91-19 enero 92.

Robert Wilson: *Mr. Bojangles' Memory... og son of fire*. Centre Georges Pompidou, París, 6 noviembre-27 enero 92.

Robert Wilson: *Lohengrin* Drawings and Other Works. Annemarie Verna Galerie, Zúrich, 20 septiembre-16 noviembre.

Robert Wilson: *Chairs for Marie and Pierre Curie, Sigmund Freud, Albert Einstein, A Table for Nijinski, and Parzival* Drawings. Busche Galerie, Colonia, 6 septiembre-9 octubre.

Die wundersame Welt des Robert Wilson. Vídeo de presentación de *Video 50, Deafman Glance y Stations*. Kino Arsenal (Freunde der Deutschen Kinematheke e.V.), Berlín 1-4 mayo.

Robert Wilson: *Drawing and Sculpture*. Trabajos para *When We Dead Awoken y Lohengrin*. Barbara Krakow Gallery, 2 marzo-13 abril.

Robert Wilson: *Drawing and Sculpture*. Trabajos para *When We Dead Awoken* y selección de esculturas/muebles. Thomas Segal Gallery, Boston, 2 marzo-13 abril.

Robert Wilson's *Vision*. Retrospectiva de dibujos, pinturas, esculturas/muebles y vídeos (1970/1990). Museum of Fine Arts, Boston, 6 febrero-21 abril; Contemporary Arts Museum, Houston, 14 junio-18 agosto; Museum of Modern Art, San Francisco, 12 septiembre-1 dic.

Robert Wilson: *Sculpture, Furniture, Paintings and Drawings*. Paula Cooper Gallery, Nueva York, 26 enero-23 febrero.

1990

Robert Wilson: *Alceste* Drawings and Furniture/Sculpture. Feigen Incorporated, Chicago, 7 septiembre-6 octubre.

Robert Wilson: *Drawings, Sculpture and furniture, the CIVIL warS*. Virginia Lynch Gallery, Tiverton, Rhode Island, 29 julio-23 agosto.

King Lear. Dibujos y muebles. Kunsthalle Shirrn, Francfort, 17 mayo-17 junio.

Robert Wilson: *Choreographie des Designs*. Ambiente, Interior Design And... (AIDA), Hamburgo, 31 marzo.

1989

Swan Song. Dibujos. Galerie Fred Jahn, Múnich, 20 diciembre-enero.

Robert Wilson: *Orlando: 22 Drawings and Furniture*. Annemarie Verna Galerie, Zúrich, 28 octubre-27 enero 90.

Robert Wilson: *La nuit d'avant le jour. Dessins.* Dibujos y pinturas. Galerie Yvon Lambert, 9 septiembre-14 octubre.

Erinnerung an eine Revolution. Instalación. Kunst-Buffet Basel Badischer Bahnhof, Galerie Fabian Walter, Basel, 14 junio-14 julio.

De materie. Dibujos. Stedelijk Museum, Amsterdam, 2 junio-17 julio.

Robert Wilson: *Zeichnungen und Druckgrafik 1984-1986: Medea, Parsifal, Alceste.* Museum Morsbroich, Leverkusen, 18 enero-5 marzo.

Robert Wilson: *Die lithographic Zyklen 1984-1986: Medea, Parsifal, Alceste.* Museum Morsbroich, Leverkusen, 18 enero-17 febrero.

1988

Dreams and Images: The Theatre of Robert Wilson. Butler Library, Universidad de Columbia University, Nueva York, 8 diciembre-17 febrero 1989.

Drawings. Dibujos. Marlene Eleini Gallery, Londres, noviembre.

Robert Wilson: *Die lithographic Zyklen 1984-1986: Medea, Parsifal, Alceste.* Galerie Fred Jahn, Múnich, 7-30 julio.

Cosmopolitan Greetings. Dibujos. Galerie Harald Behn, Hamburgo, junio.

1987

Lithographic series 1984-1986: Medea, Parsifal, Alceste. Series de litografías. Galerie Fred Jahn, Múnich; Galerie im Theater der Stadt, Gütersloh (Alemania), 30 octubre-30 noviembre.

Drawings for Alceste, Alcestis, the CIVIL warS, Death Destruction and Detroit II, Hamletmachine and Salome. Dibujos. Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, 23 septiembre-3 enero 88.

Parzival Drawings. Dibujos. Galerie Harald Behm, Hamburgo, 12 septiembre-31 octubre.

[Drawings]. Dibujos. Galerie Biedermann, Múnich, septiembre.

Erinnerung an eine revolution. Instalación para exposición. Galerie der Stadt, Stuttgart, 2 julio/16 agosto.

Drawings, Furniture and Props for Alceste, Alcestis, the CIVIL warS, Death Destruction and Detroit II, Hamletmachine and Salome. Paula Cooper Gallery, Nueva York, 21 enero-14 febrero.

1986

Robert Wilson: Drawings. Dibujos. Iowa University, 1 noviembre-15 diciembre.

the Knee Plays Drawings. KiMo Galerie, Albuquerque, 28 octubre-30 noviembre.

Hamletmachine: Drawings. Theater in der Kunsthalle, Hamburgo, 4 octubre-15 noviembre; Grey Art Gallery, Universidad de Nueva York, mayo-junio.

Robert Wilson: Drawings for the Stage. Laguna Gloria Museum, Austin (Texas), 10 julio-7 septiembre.

Robert Wilson: Transmutation of Archetypes: Medea & Parsifal. Lehman College Art Gallery, Bronx, Nueva York, 6-30 abril; Hewlett Gallery, Universidad de Carnegie-Mellon, Pittsburgh, 30 marzo-20 abril; Kuhlenschmidt Gallery, Los Ángeles, 18 marzo-16 abril; Alpha Gallery, Boston, 10-29 marzo; Marcus Gallery, Boston, 22 febrero-21 marzo; Rhona Hoffman Gallery, Chicago, 10 enero-1 febrero.

1985

Robert Wilson: Medea e Parsifal: Disegni, Incisioni, video. Galeria Franca Mancini, Pesaro (Italia), 19-31 agosto.

[Parsifal Lithographs]. Kammerspiele, Múnich, 5 junio; Institute of Contemporary Art, Boston, 15 junio-15 marzo.

1984

Robert Wilson: Drawings. Paula Cooper Gallery, Nueva York, 4-22 diciembre.

Robert Wilson's the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down: Drawings, Models and World Wide Documentation. The Otis Art Institute/Parsons School of Design, Los Ángeles, 11 junio-25 julio.

Robert Wilson's the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down: and selected videos. Jones-Troyer Gallery, Washington, 29 mayo-16 junio.

Robert Wilson: Dessins Pour trois Opéras: Medea 1981, Great Day in the Morning 1982, Civil Wars 1984. Centre d'Art Contemporain, Marseille, 19-31 marzo.

Robert Wilson: Zeichnungen und Skulpturen. Kölischer Kunstverein, Colonia, enero.

Walker Art Center, Minneapolis, 25 abril-25 mayo.
Museo di Folklore, Roma, 20 marzo-29 abril
Centre d'Art Contemporain, Marsella, 19-31 marzo.
Kölischer Kunstverein, Colonia, 12 enero-29 febrero.

1983

Robert Wilson: Dessins pour "the CIVIL warS". Pavillon des Arts, París, 16 noviembre-11 diciembre.

Robert Wilson: "Civil Wars". Galerie Brinkman, Amsterdam, 3-30 septiembre.
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 13 agosto-11 septiembre.
Raum für Kunst Produzentengalerie, Hamburgo, 9-30 junio.
Festival Mondial du Théâtre, Nancy, 20 mayo-5 junio.

Robert Wilson: Drawings. Gallery Ueda, 10-30 mayo, Sogetsu School, Tokio, 6 mayo.

[Drawings from *the CIVIL wars*]. Leo Castelli, Richard L. Feigen, James Corcoran Gallery, Nueva York, 3 mayo-11 julio.

Works by Robert Wilson. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, 14 enero-13 febrero.

1982

[Drawings for *The Golden Windows*]. Marian Goodman Gallery, NY, 7-29 diciembre.

Robert Wilson: *dessins por medea/great day in the morning*. Galerie le Dessin, París, 30 septiembre-11 noviembre.

Robert Wilson: *The Golden Windows/Die Goldenen Fenster: Die Zeichnungen*. Galerie Annemarie Verna, Zürich.

Robert Wilson: *Die Goldenen Fenster: Die Zeichnungen*. Lenbachhaus Museum/Fred Jahn Galerie, Múnich.
Franz Morat Institut, Friburgo.

1980

Robert Wilson: *From a Theatre of Images*. Neuberger Museum, State University, Purchase, Nueva York.
The Contemporary Arts Center, Cincinnati.

1979

Marian Goodman Gallery, Nueva York.
Skulina Gallery, Berlín.
Galerie Zwirner, Colonia.
Paula Cooper Gallery, Nueva York.

1978

Robert Wilson: *Skulpturen*. Galerie Folker Skulima (Berliner Fespiele), Berlín, mayo-junio.

1977

Robert Wilson: *Furniture*. Marian Goodman Gallery, NY, 22 noviembre-31 diciembre.

1976

Robert Wilson: *Sculpture & Drawings*. Iolas Gallery-Brooks Jackson Inc., NY, marzo.

1975

Galerie Wünsche, Berlín.
1974

Robert Wilson: *Dessins et Sculptures*. Musée Galliéra, París 10-26 septiembre.

1971

Willard Gallery, Nueva York.

1967

Poles: [Escultura al aire libre en conjunción con *performances* de Robert Wilson y otros]. Grail Retreat, Loveland, Ohio.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1997

Notable Notes: drawings by writers and composers. Joseph Helman Gallery, Nueva York, 3 diciembre 97-17 enero 98.

Malerzeichnungen. Bayrische Akademie der Schönen Künste, Múnich, 25 nov. 97-18 en. 98.

Tableaux. Contemporary Arts Museum, Houston, 17 octubre-30 noviembre.

Love Hotel: a National Gallery of Australia Travelling Exhibition. Gira por cinco galerías de Australia, 30 agosto 97-4 octubre 98.

Finders/Keepers, Contemporary Arts Museum, Houston, 10 mayo-3 agosto.

1997 Biennial Exhibition. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 20 marzo-15 junio [incluido el video *The Death of Molière*].

Graphit auf papier. Galerie Thomas von Lintel, Múnich, 6 febrero-5 abril.

1996

Tha Chair Event. The Metropolitan Pavillion, Nueva York, 13 diciembre.

Puppets and Performing Objects in the 20th Century. New York Public Library for the Performing Arts, Nueva York, 11 junio-28 septiembre.

Black Grey & White. Galerie Bugdahn und Kaimer, Düsseldorf, 29 mayo-23 agosto 96.

1995

Prints to Benefit the Foundation for Contemporary Performance Arts. Brooke Alexander Gallery, Nueva York, 5-29 diciembre.

Creative Arts Workshops for Kids. [Mural con contribución de Robert Wilson], Nueva York, 124th Street/2-3 Avenue.

Un Cuore Per Amico. Triennale di Milano, Milán, 30 octubre.

Féminin/Masculin (le sexe de l'art) [Video 50]. Centre Georges Pompidou, Grande Galerie, 26 octubre 95-12 febrero 96.

Die Muse? Transforming the Image of Woman in Contemporary Art. Gandolph Bibliothek, Salzburgo, 22 julio-2 septiembre.

The Art Show: Art Dealers Association of America. Seventh Regiment Armory, Nueva York, 23-27 febrero.

1994

Festival Intenational des Jardins [diseño de un jardín]. Chaumont-sur-Loire, Francia, 1 julio-16 octubre.

Dessiner: Une Collection d'Art Contemporain, Musée du Luxembourg, París, 6 mayo-3 julio.

Outside the frame: Performance and the Object: A Survey Historuy of Performance Art in the USA Since 1950. Cleveland Center for Contemporary Art, 11 febrero-1 mayo. Snug Garbor Cultural Center, Staten Island, NY, 26 febrero-18 junio 95.

1993

Magazim im Magazim: eine Ausstellung des Voralberger Kunstvereins-Magazin 4. Voralberger Kunstverein, Bregenes, 29 mayo-26 junio. Architektur Zentrum, Viena, 23 noviembre-13 diciembre.

Seeing the Forest Through the Trees. Contemporary Arts Museum, Houston, 14 agosto-10 octubre.

Drawing the line against AIDS. Peggy Guggenheim Museum, Austin, 24 febrero-febrero.

I Am the enunciator. Thread Waxing Space, Nueva York, 9 enero-20 febrero.

1992

Drawings for the Stage. Stephen Solovy Fine Art, Chicago 11 enero-febrero.

Summmer Drawing Show. Galerie Fred Jähn, Stuttgart, 1-22 julio.

Six Operas: Six Artists [Alceste]. Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, Texas, 17 mayo-6 septiembre.

Contemporary Masterworks. Feigen Incorporated, Chicago, 15 mayo-20 junio.

10th World Wide Video Festival [Mr. Bojangles' Memory]. Kijkhuis, La Haya, 7-12 abril.

The Exploding Valentine: A Weekend of Video Romance and Revolt [La femme à la cafetière]. the Kitchen, Nueva York, 14 febrero.

1991

Mara Eggert: Magische Augenblicke: Inszenierungen von Ruth Berghaus und Robert Wilson. Deutsches Theatermuseum, München, 24 julio-29 septiembre.

Sélection: (Euvres de la collection). FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausanne, 10 junio-13 octubre.

The Artist's Hand: Drawings from the BankAmerica Corporation Art Collection. San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, California, 8 junio-4 agosto.

Interactions. Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 23 mayo-7 julio.

Big Motion in Video. Medienwerkstatt, Viena (Internationales Videotheater), 7-8 mayo.

Danses Tracées: Dessins et Notations des Chorégraphes. Centre de la Vielle Charité, Musée de Marseille, 19 abril-9 junio.

1990

Bienal de la imagen en movimiento'90 [*La femme à la cafetière*], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12-14, diciembre.

Festival du Film d'Art Vidéo [*La femme à la cafetière*]. París, noviembre.

Second Harvest: Artists' Tribute to Paul Baker. The Art Center, Waco, Texas, 10 julio-19 agosto.

Art Against AIDS [*Parzival*]. 406 Seventh Street, NW, Washington DC, 3-26 mayo.

Modèles Déposés-1. C.A.U.E, Limoges, 20 abril-26 mayo.

energieën [*Salome*]. Stedelijk Museum, Amsterdam, 7 abril-29 julio.

Video Art. [*Deafman Glance*]. Universidad de Rhode Island, Kingston, 27 marzo-13 abril.

Black Rider: Robert Wilson/William S. Burroughs. XPO Galerie, Hamburgo, 31 marzo-28 abril.

Video and Dream [*Deafman Glance*]. Museum of Modern Art, Nueva York, 2 marzo-6 mayo.

8th Festival International du Film sur l'Art Vidéo [*La femme à la cafetière*]. Montreal, marzo.

International Video Festival Vidéo [*La femme à la cafetière*]. Saint-Herbin, Francia, 22/25 marzo.

1989

Artists' Furniture. The Marcus Gallery, Boston, 9 diciembre-18 enero.

Festival de Video Art Plastique. [*La femme à la cafetière*]. Herouville St. Clair, Francia, 30 noviembre-3 diciembre.

Biennale Festival of Cinema Art. [*La femme à la cafetière*]. Barcelona, noviembre.

Festival de Programmes Audiovisuels. [*La femme à la cafetière*]. Cannes, 7-8 octubre.

Guest Artist in Printmaking. College of Fine Arts, Universidad de Texas, Austin, 1 septiembre-29 octubre.

Festivalkrant: World Wide Video, Kijkhuis, La Haya, 9-16 septiembre.

25 Jahre Video-Skulptur. Kongresshalle, Berlín, 27 agosto-24 septiembre.

The Arts for Television. Stedelijk Museum, Amsterdam y el Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Contemporary Arts Museum, Houston, 10 junio-16 julio.

Artist/Designer: Opening Exhibition. Artist/Designer, Nueva York, 11 mayo-30 junio.

Sculptors on Paper: New York. Sheldon Memorial Art Gallery, Universidad de Nebraska, Lincoln, 14 marzo-30 abril. (Gira organizada por Madison Art Gallery, Wisconsin).

1988

Zeichenkunst der Gegenwart: Sammlung Prinz Franz von Bayern. Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, 21 septiembre-18 diciembre.

Focus on the Collection: Painting and Sculpture from the 1970s and 1980s. Neuberger Museum, Purchase (Nueva York), 31 enero-27 marzo.

1987

Sculptors on Paper: New York. Pittsburgh Center for the Arts, Pittsburgh, 28 mayo-19 julio; Kalamazoo Institute of Arts, Kalamazoo, 6 septiembre-16 octubre.

Lead. Hirschl & Adler Modern, Nueva York, 3 diciembre-16 enero 88.

Aarhus Videofestival. [*Deafman Glance*], Aarhus, Dinamarca, 5-13 septiembre.

The Arts for Television. [*Deafman Glance*]. Stedelijk Museum, Amsterdam, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Stedelijk Museum, 4 septiembre; Institute of Contemporary Art, Boston, 17 septiembre-1 noviembre; MOCA, 6 octubre-15 noviembre.

Art Against AIDS: A Benefit Exhibition. Paula Cooper Gallery, NY, 4 junio-4 julio.

L'epoque, la mode, la morale, la passion... [*Deafman Glance*], Centre George Pompidou, París, 21 mayo-17 agosto.

1986

Works from de Paula Cooper Gallery. John Berggruen Gallery, San Francisco, 14 octubre-20 noviembre.

Public and Private: American Prints Today: The 24th Natinal Print Exhibition [Parsifal]. The Brooklyn Museum, Nueva York, 7 febrero-5 mayo. (Gira: Michigan, Providence, Pittsburgh, Minneapolis).

Resolution: A Critique of Video Art. Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, 10 abril-mayo.

The Painter and the Theater in the 20th Century. Schirn Kunsthalle, Francfort, 1 marzo-19 mayo.

1985

Works on Paper. Joe Fawbush Editions, Nueva York, 16 noviembre-14 diciembre.

High Style. Whitney Museum, Nueva York, 18 septiembre-16 febrero 86.

The New Figure. Birmingham Museum of Art, Birmingham, 4 octubre/17 noviembre.

Spatial Relationships in Video. Museum of Modern Art, Nueva York, 4 julio-3 septiembre.

New Works on Paper 3. Museum of Modern Art, Nueva York, 25 junio-3 septiembre.

Large Drawings. Gira organizada por Independent Curators of New York: Miami Beach, Florida; Winnipeg, Manitoba; Regina.

1984

Highlights: Selections from the BankAmerica Corporation Art Collection. A.P. Giannini Gallery, San Francisco, 11 octubre-27 noviembre.

Familiar Forms/Unfamiliar Furniture. First Street Forum, St. Louis, 19 septiembre-10 noviembre.

Survey of Contemporary Painting & Sculpture. Museum of Modern Art, Nueva York, 17 mayo-7 agosto.

Festival Nacional de Vídeo. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 11-16/6.

1983

The Permanent Collection: Highlights and Recent Acquisitions. The Grey Art Gallery, Universidad de Nueva York, 8 noviembre-10 diciembre.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Kunsthhaus, Zúrich; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Museum Moderner Kunst, Viena; Grosse Orangerie, Castle of Charlottenburg, Berlín, 11 febrero-30 abril 1984.

Designing for Opera. Grolier Club, Nueva York, 6 septiembre-8 octubre.

Art & Dance: Images from the Modern Dialogue 1890-1980. Neuberger Museum, State University, Purchase (Nueva York).

1982

The Next Wave. (Organizada por Brooklyn Academy of Music). Paula Cooper Gallery, NY.

American Drawings of the Seventies. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca; Kunsthalle Basel, Suecia; Lenbachhaus Museum, Múnich; Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen, Alemania.

1981

Biennial Exhibition. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 20 enero-12 abril.

Other Realities: Installations for Performance. Contemporary Arts Museum, Houston, 1 agosto-27 septiembre.

1980

Further Furniture. Marian Goodman Gallery, Nueva York, 9-31 diciembre.

Drawings: the Pluralist Decade. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.

1975

Paula Cóoper Gallery, Nueva York.

1974

Ala Gallery, Milán.

OBRAS EN COLECCIONES PÚBLICAS

Art Institute of Chicago, Chicago.

Australian National Gallery, Canberra.

Bank of America, San Francisco.

Centre Georges Pompidou, París.

Contemporary Arts Center, Cincinnati.

Cooper-Hewitt Museum, Nueva York.

Fonds d'Art Contemporain, París.

Galerie der Stadt, Stuttgart.

Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlín.

Huntington art Museum, Universidad de Texas, Austin.

Kunstmuseum, Berna.

Lannan Museum, Los Ángeles.

Menil Museum, Houston.

Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Musées d'Art Contemporain, Pully/Lausanne.

Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.

Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Museum of Contemporary Art , Los Ángeles.

Museum of Fine Arts, Boston.

Museum of Fine Arts, Houston.

Museum of Modern Art, Nueva York.

Museum of Modern Art, París.

Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio.

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

Walker Art Center, Minneapolis.

GRABACIONES

1993

Einstein on the Beach de Robert Wilson y Philip Glass. Philip Glass Ensemble. Michael Riesman, director. Elektra-Nonesuch.

1985

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down [*the Knee Plays*] de Robert Wilson. Música de David Byrne. ECM Warner Brothers, Burbank (California).

1979

Einstein on the Beach de Robert Wilson y Philip Glass. CBS Masterworks, Nueva York. Grabado originalmente por Tomato Records, Nueva York.

1974

The Life and Times of Joseph Stalin de Robert Wilson. Byrd Hoffman Foundation, NY.

TEXTOS DE ROBERT WILSON (Libros, catálogos, programas, prensa)

1997

Prefazione de Robert Wilson. Giancarlo Stampilla, *Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*, Marsilio, Venecia.

1996

A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson, Monnie Marranca (editora), *The Theatre of Images*, John Hopkins University Press, Baltimore/Londres (primera edición: 1977).

"Time has no concept: an interview with Robert Wilson" de Jan Linders, *Theaterschrift* n°12, Berlín, diciembre

Time Rocker de Robert Wilson, Lou Reed y Darryl Pinckney, Thalia Theater, Hamburgo.

1995

"From Speech Introducing Freud" de Robert Wilson. Richard Drain (editor), *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, London/Nueva York, Routledge.

"Homage to Tadeusz Kantor" de Robert Wilson, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Lawrence, KS, X:1.

"Hamlet as Autobiography, Spoken in Reflective Voice" de Robert Wilson, [transcripción de entrevista con Marion Kessel], *The New York Times*, 2 julio.

"Le A to Z de Bob Wilson" de Robert Wilson, *Technikart* n°2, París, diciembre-enero.

"To Place the Voice with the Face: La Juste Voix" de Robert Wilson. George Banu (editor) de la *Parole aux Chants* [*Actes Sud-Papiers, Académie Expérimentale des Théâtres*], Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

"Virginia Woolf's Orlando". Extracto de Darryl Pinckney y Robert Wilson, *Theatre Forum: International Theatre Journal*, n°6.

1994

"Momenti di Teatro: Lavoro con l'intuito. Penso che is corpo non mente mai", Charade, septiembre.

"Words and Images", Dance Ink, primavera.

1993

Notes for a Conversation on Dante de Ossip Mandelstam, Picaron Editions, Amsterdam.

Portrait, Still Life, Landscape de Robert Wilson, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

"Works on Paper", Performance Arts Journal, Baltimore, enero.

1992

Alice de Paul Schmidt, Tom Waits y Robert Wilson, Thalia Theater, Hamburgo.

"A propos de doctor Faustus Lights the Lights, Avril 92", [entrevista], Théâtre/Public n°106, julio-agosto.

"Obscure Object of Desire" de Robert Wilson, Preview, Museum of Fine Arts, Boston, enero-febrero.

"The Architecture of the Theatrical Space" [transcripción de entrevista con Bettina Masuch y Tom Stromberg], Theaterschrift: The Written Space n°2, Bruselas.

1991

Mr. Bojangles' Memory... og son of fire de Robert Wilson. C. Georges Pompidou, París.

Robert Wilson, editor invitado. Zeit Magazine n°28, 5 julio.

When We Dead Awoken de Henrik Ibsen. Adaptación de Robert Wilson. Robert Brustein, American Repertory Theatre, Cambridge.

1990

The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets de Robert Wilson. Música de Tom Waits. Texto de William S. Burroughs. Thalia Theater, Hamburgo.

König Lear. Adaptación de Robert Wilson. Schauspielhaus, Frankfurt.

"On America Theatre" de Robert Wilson, National Forum: *The Phi Kappa Phi Journal*, Baton Rouge, LXX 3, verano.

"What Room: A Play for 3 Minutes" de Robert Wilson, Theater Week, NY, n°3, mayo.

1988

Cosmopolitan Greetings de Allen Ginsberg, Goerge Gruntz, Rolf Lieberman y Robert Wilson, Hamburgische Staatsoper.

The Forest de Robert Wilson y David Byrne. Texto de Heiner Müller y Darryl Pinkney. Theater der Freien Volksbühne, Berlín.

"Note sur l'Overture du IVe acte du Regard du Sourd", Communications: Vidéo n°48, París.

"Robert Wilson: Director, Designer, Theater and Visual Artist, New York City" [transcripción de entrevista con Dodie Kazanjian], *Artsreview: America's Opera*, NEA, Washington DC, invierno

1987

"A Propos de Medea...", Drailles n°7/8, Nîmes (Francia).

Parzival de Robert Wilson y Tankred Dorst. Thalia Theater, Hamburgo.

Death Destruction and Detroit de Robert Wilson. Prólogo de Heiner Müller. Thalia Theater, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Alcestis de Eurípides. Adaptación de Robert Wilson. Staatstheater, Stuttgart.

1986

Robert Wilson: Die Lithographischen Zyklen 1985-1986. Texto de Fred Jahn sobre *Medea*, *Parsifal* y *Alceste*, Verlag Galerie Fred Jahn, Múnich.

1985

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down. Texto de Robert Wilson y Heiner Müller. American Repertory Theatre, Cambridge.

New Works on Paper 3. Texto de Bernice Rose, Museum of Modern Art, Nueva York.

1984

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down de Robert Wilson. Catálogo de exposición. Otis Institute/Parsons School of Design, Los Ángeles.

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (Sección Roma) de Robert Wilson. Edizioni del Teatro dell'Opera, Roma.

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (Sección Colonia) de Robert Wilson. Schauspiel Köln, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

1983

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (Sección Rotterdam) de Robert Wilson. Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam. Edición francesa: Editions Herscher, París.

1982

Drawing Distinctions: American Drawings of the Seventies. Texto de Alfred Kren. Edición de Alfred Kren, Múnich.

The Golden Windows. A Play in Three Parts de Robert Wilson. Carl Hanser Verlag, Múnich.
1980

"A Short Story" de Robert Wilson, Jonathan Cott/Mary Gimbel (editores) *Wonders: Writings and Drawings for the Child un Us all*, Rolling Stones Press, Nueva York.

[Texto de Robert Wilson], Richard Kostelanetz, *Text-Sound Texts*, William Morrow, NY.

1979

Death Destruction and Detroit de Robert Wilson. Schaubühne am Halleschefer Ufer, Berlín.

I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating de Robert Wilson, *Performing Arts Journal* n°10/11.

1978

Working notes for Death Destruction and Detroit de Robert Wilson. Gnome Baker II & III, Nueva York.

I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating de Robert Wilson. Byrd Hoffman Foundation, Nueva York.

1977

A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson, Bonnie Marranca (editora) *The Theatre of Images*, Drama Book Specialist, Nueva York.

"Réponses" de Robert Wilson, *Tel Quest* n°71/73, París.

1976

Einstein on the Beach de Robert Wilson y Philip Glass. EOS Enterprises, Nueva York.

Il teatro di Robert Wilson. Texto de Franco Quadri. Edizioni de La Biennale di Venezia, Venecia.

1974

A Letter for Queen Victoria: A Opera in Four Acts de Robert Wilson. Caligrafía de Cynthia Lubar, Théâtres des Variétés, París.

1970

The King of Spain de Byrd Hoffman [Robert Wilson], William H. Hoffman (editor), *New American Plays*, Hill and Wag, Nueva York.

TALLERES IMPARTIDOS POR ROBERT WILSON

1997

Akademie der Künste, Berlín, 21 octubre.

1995

Centre Source, París, 27-28 noviembre.

1994

Centre Source, París, 28-29 noviembre.

1986

Kunstlerhaus Bethanien, Berlín, 16-20 diciembre.

1985

"Artist's Residency/Workshop. *King Lear*". Department of Arts, UCLA, Los Ángeles, 6-19 mayo.

1974

"Atelier de Travail". Centre de Development du Potential Humain, París.

1973

"Mudra Workshop", Boulder, Colorado.

1972

"International Workshop". Théâtre des Nations, Festival d'Automne, París: Royaumont Abbey (Francia), 11 mayo-14 junio.

1970

Center for New Performing Arts, Universidad de Iowa. Beca de la Fundación Rockefeller.

LECTURAS IMPARTIDAS POR ROBERT WILSON

1997

Have you been here before/No this is the first-time, Sary Teatr, Cracovia, 7 diciembre.

East/West collaborations: Robert Wilson and Suzushi Hanayagi, Japan Society, NY, 17/11.

BAMDialog [conversación con Anna Cattaneo], BAM, Nueva York, 16 noviembre.

Zimmer Theater, Tübingen, Alemania, 3 octubre.

Have you been..., 52 Pitti Immagine Umo, Teatro della Compagnia, Florencia, 26 junio.

Seminario con Philip Glass sobre *Monsters of Grace*, Thessalonika, Grecia, 8 junio.

Incontro con Robert Wilson, Teatro il Vascello, Roma, 5 mayo.

The Guggenheim Museum presents the Salzburg Festival in New York [Pelléas et Mélisande], Guggenheim Museum, Nueva York, 23 abril.

One-on-One: Conversation With Robert Wilson/Interviewed by John Rockwell. Arts Connection (Stage Directors, Choreographers Foundation, Drama League, ArtsConnection), NY, 20 marzo.

McConomy Auditorium, Pittsburgh, 18 marzo.

La Monnaie, Bruselas, 2 marzo.

Stadsteater, Estocolmo, 8 febrero.

1996

CS-Forum St. Peter, Zúrich, 13 diciembre.
Théâtre Garonne, Toulouse, 13 octubre.
IRCAM, París, 9 octubre.
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 4 septiembre.
Hôtel des bergues (Sotheby's), Genova, 15 abril.

1995

BITEF, Belgrado, 30 septiembre.
Royal Geographic Society, Londres, 5 septiembre.
Comédie de Genève, Génova, 11 junio.
Thahern Theater, Clarksville, Tennessee, 21 abril.
Wadsworth Auditorium (University of California), Los Ángeles, 20 abril.
Center Rogier Centrum, Théâtre National de Belgique, Bruselas, 25 febrero.
Prinzregenten Theater, Múnich, 23 febrero.
APA Lyric Theatre, Hong Kong, 15 febrero.
Théâtre National de Bretagne, Rennes, Francia, 9 febrero.
Rhode Island School of Design, Providence.
Israel Museum, Tel Aviv.
World Stage Festival, Toronto.

1994

Shangai Theater Academy, Shanghai, 19 diciembre.
Theater am Neumarkt (City Life Series), Zúrich, 27 noviembre.
Théâtre du Conservatoire, París, 14 octubre.
Guidhall, East Hampton, Nueva York, 22 julio.

1993

Kammerspiele, Hamburgo, 3 febrero.

1992

Cabaret Voltaire, Turín.
Laura Carpenter Gallery, Santa Fe.
Menil Museum, Houston.

1991

Centre Georges Pompidou, París, noviembre.
Harvard University Graduate School of Design, Boston, 11 febrero.

1989

Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Milán, 17 mayo.
Akademie der Künste. Celebración del cumpleaños de Heiner Müller, Berlín Este, 8 enero.

1988

Artist's Association of USSR, Moscú, 26 octubre.
Teatre Akademia Ruchu, Varsovia, 20 octubre.

Festival Internacional de Teatro, Teatro Municipal Miguel de Cervantes, Málaga, 23 julio.
Museum School, Boston Museum of Fine Arts, Boston, 25 enero.

1987

Rubloff Auditorium, Art Institute of Chicago, 15 diciembre.
Delphi International Theater Festival, Delphi (Grecia), junio.
Staatstheater (Spiel Räume Festival), Kassel, 21 junio.

1986

Delphi International Theater Festival, Delphi (Grecia), junio.
Texas University, Austin, junio.
Carnegie-Mellon university, Pittsburgh, 21 abril.
Arts Club of Chicago, 9 enero.

1985

Delphi International Theater Festival, Delphi, junio.
Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, Barcelona, 21-28 mayo.
Miami-Dade Community College, Miami, 6 marzo.
School of Fine Arts, New York University, 11 marzo.
Theodore Spencer Memorial Lecture, Harvard University, 14 febrero.

1983

Space for Art, Hamburgo, 18 junio.
Walker Art Center, Minneapolis, 2 abril.
Kunthaus Zürich, 22 marzo.
Kunstverein, Hamburgo, 19 junio.

1982

Harvard University, Cambridge.

1980

Universidad de Turín. Lectura junto a Christopher Knowles.

1977

Franklin Furnace, Nueva York, 27 septiembre.

1971

International Theater Institute, Durdan (Francia). [Lectura patrocinada por UNESCO].
BITEF, Festival Internacional de Teatro, Belgrado.
International School, París.

CONFERENCIAS Y SEMINARIOS IMPARTIDOS POR ROBERT WILSON

1994

Taormina Arte, Palazzo dei Congressi, 10 diciembre.
"Bob Wilson e il Teatro Orientale" Museo Marino Marini, Florencia, 9 junio.
Festival of the Union of Theatres of Europe, Roma.

1993

"Bob Wilson: L'architecte des rêves", Studio de l'Opéra Bastille, París, 27 septiembre.

1990

First Zermatt Symposium, Institute for the Study of Human Systems Organizations, Zermatt (Suecia), 14 junio.

1988

Edinburgh Theater Festival, Traverse Theater, Edimburgo, 20 agosto.
Contemporary German Theater, University of Massachusetts, Amherst.

1985

Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, Barcelona, 19-25 mayo.
Intermedia Art: The Era of Interdisciplinary Collaboration, UCLA, Los Ángeles, 12 mayo.
Symposium on Contemporary Arts, Institute of Contemporary Arts, Boston, 14-16 marzo.

1984

Theater Communications Group National Conference, Amherst College, 27 junio-1 julio.

1982

National Endowments for the Arts Inter-Arts Seminar, Seattle.

1973

Symposium on Visual and Performing Arts, Ohio State University, Columbus.

1971

Newark State College, Newark, Nueva Jersey.

1970

George School, New Hope.

California University, Berkeley.

CONFERENCIAS Y SEMINARIOS ACERCA DE ROBERT WILSON

1997

"RW: cultural transfer in theatre", Andrej Wirth, California University, LA, 16/1.

1995

"Robert Wilson: A Modern-Day Agnerian?", John Rockwell, Wagner Society of New York, Butler Library, Columbia University, Nueva York, 16 octubre.

1991

"Working with Wilson", Lucinda Childs, John Concklin, Robert Scanlan, Stephen Strawbridge, Trevor Fairbrother, Remis Auditorium, Museum of fine Arts, Boston, 13 mayo.

"When the Play's the Thing", Rebecca Nemser, Riley Seminar Room, Museum of Fine Arts, Boston, 19-26 febrero, 5, 12 marzo.

"Robert Wilson: Evolution and Impact of the Theater Artist", Remis Auditorium, Museum of Fine Arts, Boston, 13 febrero.

1990

"Changing Images of Theatre: Assessing Robert Wilson", Maison Française, Buell Hall, Columbia University, 10-13 octubre.

1988

Hamletmachine [mesa redonda], Palace Hotel, Palermo, Sicilia, 17 septiembre.

6.2 Textos acerca de Robert Wilson

TEXTOS/LIBROS DE REFERENCIA

1996

- *Encyclopaedia Universalis*

1988

- *Contemporary Theatre, Film and Television*, primera edición

1986

- *Contemporary Dramatists*, segunda edición.

1982

- *Contemporary Artists*, segunda edición
- *Who's Who in America* (1982-present)

1975

- *Contemporary Authors*, New Revision Series

TEXTOS/LIBROS DE ARTES ESCÉNICAS

1992

- Albrecht, Gerd (editor), *Der Hamburger Parsifal: Eine Provokation?*, Christian Verlag, Hamburgo.

- Cole, Susan Leztler, *Directors in Rehearsal*, Routledge, Nueva York.
- G. Reinelt, Janelle; Roach, Joseph (editores), *Critical Theory and Performance*, "Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities", texto de John Rouse, Universidad de Michigan.
- Vanden Heuvel, Michael, *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text*, Universidad de Michigan.

1991

- Birringer, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Universidad de Indiana.
- Ashbury, John, "Robert Wilson's Drawings", *Reported Sightings: Art: Chronicles, 1957-1987*, Alfred Knopf, Nueva York.

1989

- Müller, Heiner, "Explosion of a memory: Writings by Heiner Müller", PAJ Publications, NY.

1988

- Bradby, David; Williams, David, *Directors' Theatre*, Macmillan Modern Dramatists, Londres.
- Armstrong, Gordon S., *Modern Drama*, "Images in the Intertice: The Phenomenal Theater of Robert Wilson", vol XXXI n°4.
- Brockett, Oscar, G., *The Essential Theater*, cuarta edición, NY, Holt, Reinhart and Winston.

1982

- Kren, Alfred, *Drawing Distinctions: American Drawings of the Seventies*, Alfred Kren, Múnich.
- Shank, Theodore, *American Alternative Theater*, Grove Press, Nueva York.

TEXTOS MONOGRÁFICOS

Desde 1997

- Robert Wilson - Byrd Hoffman Foundation
<http://www.robertwilson.com>

1997

- *Robert Wilson: Steel Velvet*, Prestel Verlag/Museum Villa Stuck, Múnich.

1996

- Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido.

1985

- Donker, Janny, *The President of Paradise: a traveller's account of the CIVIL warS*, International Theater Bookshop, Amsterdam.

1984

- Nelson, Craig (editor), *Robert Wilson: The Theater of Images*, segunda edición, Harper & Row, Nueva York; primera edición, Contemporary Arts Center, Cincinnati, 1980.

1979

- Brecht, Stefan, *The Theater of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

1973

- Denby, Edwin, *Two Conversations with Edwin Denby*, Byrd Hoffman Foundation, Nueva York.

1972

- Brecht, Stefan, *Le Theatre*, "L'Art de Robert Wilson: Le Regard du Sord", traducción de Francoise Gaillard, Araball Christian Bourgeois Editions, París.

TEXTOS/PUBLICACIONES PERIÓDICAS

1997

- Alquier, Sykvie, "Un répétition pragmatique" [Les répétitions] Un siècle de mise en scène: De Stanislavski à Bob Wilson], Alternatives Théâtrales, París, diciembre 96/enero 97.
- Bardonnie, Mathilde La, "Cent amour est perdu", Libération, París, 25 septiembre.
- Barnes, Clive, "Wilson's Rocker' a good Reed", New York Post, 14 noviembre.
- Billington, Michael, "Nice and queasy", Guardian, Londres, 8 noviembre.
- Butler, Robert, "Death in life with Marguerite Duras, life in death with Romeo and Juliet", The Independent on Sunday, Londres, 9 noviembre.
- Condé, Gérard, "Un opéra à la frontiere de la musique et du silence", Le Monde, 12/2.
- Feingold, Michael, "Spectacle and spirit", The Village Voice, Nueva York, 25 noviembre.
- Godard, Colette, "Michel Poccoli entre souvenirs et désirs", Le Monde, 18 septiembre.
- Griffiths, Paul, "Dreams, symbols and a magic bird, in Paris, The New York Times, 12/2.
- Holland, Bernard, "Is it opera: Maybe, but who cares?", The New York Times, 23/11.
- Linders, Jan, "Time has no concept: an interview with Robert Wilson", Theaterschrift, Berlín, diciembre.
- Maurin, Frédéric, "Hamlet ex libris: Brook, Lebage, Wilson", Théâtre/Public, Gennevilliers, mayo-junio.
- Méreuze, Didier, "Images, musiques et lumières orchestrent l'opéra Time Rocker", La Croix l'événement, 17 enero.
- Molina-Foix, Vicente, "Fornicar en las tablas", El País, Madrid, 7 octubre.
- Riding, Alan, "Applauded for his rock opera trilogy, an american in Paris", The New York Times, 15 enero.
- Sagarra, Joan, "Bob Wilson, europeo", El País, Barcelona, 9 enero.
- Sagarra, Joan, "Bob Wilson explora el tiempo en París", El País, Barcelona, 10 enero.
- Vela del Campo, J.Á., "Bob Wilson se identifica con Debussy", El País, Madrid, 4 agosto.
- Watchthausen, Jean-Luc, "Helzappopin' rock", Le Figaro, 9 enero.

1996

- Anquetil, Gilles, "Un sublime agonie", Le Nouvel Observateur, París, 8 febrero.
- Billington, Michael, "Supplely shifting through the ages", The Guardian, Londres, 8 agosto.
- Barnes, Clive, "Divine staging lifts Saints", New York Post, Nueva York, 3 agosto.
- Becker, Peter von, "Eine Starschnuppe", Theter Heute, Berlín, julio.
- Butler, Robert, "Is there an actor in the house?", The Independent on Sunday, 18/8.
- Davis, Peter G., "A dud is a dud is a dud", New York, Nueva York, 16 agosto.
- Heinrichs, Benjamin, "Ein Fisch namens Wilson", Die Zeit, Berlín, 21 junio.
- Laudenbach, Peter, "Das Ein-Mann-Gesamtkunstwerk", Berliner Zeitung, Berlín, mayo.
- Marranca, Bonnie, "Hymns of repetition", PAJ, Baltimore, septiembre.
- Molina-Foix, Vicente, "El gesto y la palabra", El País, Madrid, 3 marzo.
- Nightingale, Benedict, "Bland backcloth for a gender bender". The Times, Londres, 5/8.
- Oestreich, James. R., "Reveling in the Nonsense of Punctured Pomposity", The New York Times, Nueva York, 3 agosto.
- Quadri, Franco, "Wilson: Armani on the beach", La Republica, 5 julio.
- Schmidt, Olivier, "Robert Wilson et Lou Reed embarquent dans leur machine à explorer le temps", Le Monde, París, 18 junio.
- Simon, John, "The Master's Epitaph", Nueva York, 19 agosto.

- Spencer, Charles, "Virginia Woolf's tedious adventures in Wonderland", The Daily Telegraph, Londres, 15 agosto.
- Stadelmaier, Gerhard, "Die Zeit und der Schmock", Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt, 14 junio.
- Stearns, David, "A Powerful Oedipus", International Herald Tribune, Londres, 20/11.

1995

- Anquetil, Gilles, "Hamlet, c'est moi", Le Nouvel Observateur, París, 14 septiembre.
- Barnes, Clive, "A curiouser and curiouser Alice", New York Post, Nueva York, 9 octubre.
- Brustein, Robert, "Alice in Wonderland", The New Republic, Nueva York, 6 noviembre.
- Cervone, Paolo, "Mentre sta morendo Molière", Corriere della Sera, 26 junio.
- Godard, Colette, "Robert Wilson reve la Mort de Molière", Le Monde, París, 8 febrero.
- Holden, Stephen, "Tortured Repression in wonderland", The New York Times, NY, 9/10.
- Kisselgoff, Anna, "The Life and Art of Martha Graham", The New York Times, NY, 7/10.
- Maurin, Frédéric, "Nô comment: Robert Wilson et le théâtre japonais", Théâtre/Public, Gennevilliers, enero-febrero.
- Quadri, Franco, "Amleto? Ha le visioni!", La Repubblica, Roma, 22 junio.
- Shevtsova, Maria, "Isabelle Huppert becomes Orlando", Theatre Forum, San Diego, invierno/primavera.
- Thibaudat, Jean Pierre, "Bob Wilson trouve Hamlet et vice versa", Libération, 20/6.
- Villiger Heilig, Barbara, "Wilson on the beach", Neue Zürcher Zeitung, Zürich, 18-19 nov.

1994

- Bell, John, "The Language of Illusion: An Interview with RW", Theater Week, 3/1.
- Goldberg, RoseLee, "Robert Wilson: Brooklyn Academy of Music", Art Forum International, Nueva York, febrero.
- Griffiths, Paul, "Black Rider, Gray Butterfly", The New Yorker, 10 enero.
- Gussow, Mel, "The Clark Kent of Modern Theater", The New York Times, NY, 6 enero.
- Kristeva, Julia, "Robert Wilson", Art Press n°191, mayo.

1993

- Armstrong, Gordon S., "Political and Practicl Ideologies", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Birringer, Johanes, "Robert Wilson's Vision", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Brustein, Robert, "The Great Work Falsters", the New Republic, Nueva York, 27 diciembre.
- Dasgupta, Gautam, "Personalizing History", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Eco, Umberto, "Robert Wilson and Humberto Eco: A Converation", PAJ n°43, Baltimore.
- Robinson, Marc, "Seeing Oneself From All Sides", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Savran, David, "Whistling in the Dark", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Taki, Koji, "Robert Wilson", BT Monthly Art Magazine, Tokio, 3 marzo.
- Wirth, Andrezej, "The Don Juan Myth Radiantly Transformed", PAJ n°43, Baltimore.
- Wirth, Andrezej, "The Thrust Stage as Guillotine", PAJ n°43, Baltimore, enero.

1992

- Brustein, Robert, "Wilson Lights Stein's Lights", The New Republic, Washington, 10 abril.
- Frigeni, Giuseppe, "Arrêt sur l'image", Théâtre/Public, Gennevilliers n°106, julio-agosto.
- Grillet, Thierry, "Wilson selon Wilson", Théâtre/Public, Gennevilliers n°106, julio-agosto.
- Langworthy, Douglas, "Listen to the Pictures: Robert Wilson & German Theater Criticism", Theater-Yale School of Drama, New Haven, invierno.
- Maurin, Frédéric, "ein, Zwein, Stein, Robert Wilson missionnaire et archiviste", Art Press n°73, octubre.
- Müller, Heiner, "Débauche et discipline", Théâtre/Public Gennevilliers, n°106, julio-agosto.
- Rockwell, John, "Staging Painterly Visions", The New York Times Magazine, NY, 15/11.
- Valiente, Pedro, "Encuentro de dos mitos", El Público n°93, Madrid, noviembre-diciembre.

1991

- Fairbrother, Trevor, "Two Chairs and a Bed: Robert Wilson", Artforum, Nueva York, enero.
- Grillet, Thierry, "Arché, Bernardologie d'une fin de siècle: Robert Wilson: *Mr. Bojangle's Memory Og son of fire*", Théâtre/Public, Gennevilliers, n°101-102, septiembre-dic.
- Grillet, Thierry, "Robert Wilson", Galeries Magazine n°46, París, diciembre 91-enero 92.
- Guatterini, Matinella, "Incontro con Robert Wilson, 17/3/89", Lezioni Milanesi, Milán.
- Meyer-Thos, Gottfried, "Essen mit Robert Wilson", Vogue Deutsch, abril.
- Nadotti, Maria, "Teatro d'artista: Conversazione de Robert Wilson", TE n°7, Roma.
- Sommers, Michael, "From Stage to Salon: Robert Wilson Makes Furniture to be Seen On", Elle Decor, Nueva York, febrero.
- Stoeber, Michael, "RW Monuments Der Blinde Schwimmer", Profile Nord West, octubre.
- Susman, Gary, "When We Dead Awoken", Stuff Magazine, Boston.

1990

- Anquetil, Gilles, "La chevauchée fantastique de Bob Wilson", Le Nouvel Observateur, París, 4-10 octubre.
- Cramer, Sybille, "Orlando Mezzo Furioso", Theater Heute, Zürich, enero.
- Dupont, Joan, "Sound and Vision", Opera Now, Londres, agosto-septiembre.
- Herstatt, Claudia, "Robert Wilson: Herr der Bühne", Jardin des Modes, Suecia, julio-ag.
- Kilb, Andreas; von Otting, Ludwig; Kahle, Ulrich, Die Aufführung: "*Black Rider*", Theater Heute, Zürich, junio.
- Marranca, Bonnie, "The Forest as Archive: Wilson and Interculturalism", PAJ n°33-34.
- Marx, Robert, "Image Maker: Robert Wilson", Opera News, Nueva York, septiembre.
- Michaelsen, Sven, "Der Goldene Schub im Zaubewald", Das Stern, 29 marzo.
- Mings, Ute, "Die Inszenierung: Wilson und Tschechow", Theater Heute, Zürich, febrero.
- Nadotti, Maria, "Exits and Entrances: Maria Nadoti on Robert Wilson's *Orlando*", Artforum, Nueva York, febrero.
- Nadotti, Maria, "Teatro d'artista: Conversazione de Robert Wilson", TE n°7, Roma.
- Vignal, Philippe du, "Bob Wilson: passé, présent, futur", Art Press 163, noviembre.

1989

- Brustein, Robert, "Robert Brustein on Theater", The New Republic, Washington, 2 enero.
- Donker, Janny, "De rol van het meubel: Robert Wilson als antwerper", Archis, Utrecht, septiembre.
- Marranca, Bonnie, "The Forest as Archive: Wilson and Interculturalism", PAJ n°33/34, Baltimore.
- Shyer, Laurence, "Secrets Shares: How the enigmatic gits of an autistic youth changed the life and work of Robert Wilson", American Theatre, septiembre.
- Tipton, Jennifer, "A Conversation with Robert Wilson", The Journal of the Stage Directors and Choreographers Foundation, Nueva York, otoño.
- Thomsen, Christian W., "Theaterguru Robert Wilson", Parnass, Linz, febrero.
- Valentini, Valentina; Grande, Maurizio; Tomasino, Renato, "Incontro con Robert Wilson", Acquario, Palermo, mayo.

1988

- Holmberg, Arthur, "A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller", Modern Drama, Toronto, septiembre.
- Niscemi, Maita di, "Working with Robert Wilson", Columbia Library Columns, NY, noviembre.
- Kazanjian, Dodie, "America's Opera", ARTSVIEW, Washington DC, invierno.
- Philippon, Alain, "Le mouvement immobile", Cahiers du Cinéma n°411, septiembre.
- Rockwell, John, "An epic grows in Brooklyn: Robert Wilson and David Byrne transform a Babylonian myth into a music-theater piece for the Next Wave Festival", The New York Times, Nueva York, 11 septiembre.

- Shyer, Laurence, "The Forest: A preview of the next Wilson-Byrne collaboration", Theater-Yale School of Drama, New Haven, verano-otoño.
- Sullivan, Scott, "Elizabeth I & the Rooster", International Newsweek, 20 junio.
- VV AA, "Collaboration Robert Wilson", Parkett n°17, Zürich.

1987

- Behan, Henri, "RW: Man of the Modern Theater", The World & I, Washington DC, enero.
- Clay, Caroline, "Unfinished Symphonies", Esquire, Nueva York, mayo.
- Finter, Helga, "Robert Wilson en Allemagne: *D D + D*", Drailles, Nîmes, verano.
- Henkel, Gabriele, "Interview with Robert Wilson", Die Presse, Viena, 30-31 mayo.
- Michael, Rolf, "Hier Hat Das Schauspiel Noch Visioner", Theater Heute, Berlín, noviembre.
- Nieva, Francisco, "La lección de Bob Wilson", Abc, Madrid, 27 octubre.
- Stansbury, David "getting to A ... (is very complicated)", 3rd Coast, Austin, enero.
- Thorn Prikker, Bertel, "I Just Want to Be Normal", Ricochet, Nueva York, otoño.
- Wirth, Andrzej, "Les jeux de noix de Bob Wilson: Inventaire provisoire", TE n°15, oct.

1986

- Fuchs, Elinor, "Casebook: Robert Wilson's *Alceste*", PAJ n°28, Nueva York, verano.
- Holden, Stephen, "Robert Wilson's vision of the theater", The New York Times, NY, 2/9
- Johnston, Jill, "Family Spectacle", Art in America, Nueva York, diciembre.
- Rogoff, Gordon, "*Hamletmachine*", PAJ n°28, Baltimore, verano.
- Shown, John, "Robert Wilson", Forum, Austin, julio-agosto.
- Wilson, Eric, "The Theater of Robert Wilson", Performing Arts, Los Ángeles, junio.

1985

- Shyer, Laurence, "Robert Wilson: the CIVIL warS and After", Theater-Yale School of Drama, New Haven, verano-otoño.

1984

- Gerard, Jeremy, "High Profile: Robert Wilson", Dallas Morning News, Dallas, 20 mayo.
- Gussow, Mel, "Einstein Beckons us to the Fourth Dimension", The New York Times, NY, 23/12.
- Harris, Dale, "Robert Wilson's Epic Vision", Connoisseur, abril.
- Quadri, Franco, "Robert Wilson: It's About Time", Artforum, Nueva York, octubre.
- Rockwell, John, "*Medee* Paired with *Medea* in Lyons", The New York Times, NY, 1/11.
- Rouse, John, "Theater in Berlin: Robert Wilson. Texts and History; CIVIL warS German Part", Theater, Berlín, otoño-invierno.
- Walsh, Michael, "A Tree Grows and Grows", Time, Nueva York, 21 mayo.

1983

- Finter, Helga, "Robert Wilson: CIVIL warS", Art Press n°73, París.
- Quadri, Franco, "Een architect van tijd", Museumjournaal n°3, Amsterdam.
- Shyer, Laurence, "Robert Wilson: Current Projects", Theater-Yale School of Drama, New Haven, verano-otoño.
- Stayton, Richard, "Robert Wilson's Olympic Odyssey: The Opera's Neves Over Till the Cash Register Rings", Theatre LA, Los Ángeles, junio-julio.
- Umbach, Klaus, "Olympisches Fussball-Ballet", Der Spiegel, Berlín, 4 julio.

1982

- Auger, Francine Mimoun, "Le retour du théâtre à la scene à l'italienne: Chéreau et Wilson", Alternatives théâtrales, Bruselas julio.
- Finter, Helga, "Die soufflierte Stimme. Klagtheatralik bei Shoenberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen", Theater Heute n°1, Berlín.
- Skasa, Michael, "Die Underfenster offnen sich, Robert Wilson in Munchen. Ein Stillerer Richard Wagner", Theater Heute, Berlín, julio.

- Taubin, Amy, "Talking Through Customs at the Video", *Alive*, septiembre-octubre.

1981

- Bly, Mark, "Notes on Robert Wilson's *Medea* Theater", *Theater Heute*, Berlín, septiembre.
- Friedl, Peter, "Robert Wilson: Die Balance zwischen den Wachttraumen der Zuschauer und meinen eigenen Bildern finder", *Theater Heute*, Berlín.

1980

- Areta, Louis O., "Dreamscapes and Other Reconstructions: The Theater of Robert Wilson", *Kansas Quarterly* vol12 n°4, Kansas State University, Manhattan (Kansas).
- Johnen, Jurg, "Der Sinn gehört der Sphäre der Selbstbedienung, safty Wilson; *Curious George* Knowles/Wilson," *Funfter Dialog*, *Theater Heute*, Berlín, septiembre.
- Owens, Craig, "Robert Wilson: Tableaux", *Art in America*, Nueva York, noviembre.
- Scarpetta, Guy, "Le théâtre américain", *Théâtre Public* n°30, Gennevilliers, enero-febrero.
- Thibaudat, Jean-Pierre, "Entre Brecht et Wilson: Entretien avec Roger Planchon", *Libération*, 2 diciembre.

1979

- Coe, Robert, "Death Destruction and Detroit: Robert Wilson's Tale of Two Cities", *Performance Art* n°1, Nueva York.
- Finter, Helga, "Robert wilson in Germany: DD+D", *Spirali* n°6-7, Milán.
- Wirth, Andrej, "Bob Wilsons Diskurs des totalen Theaters: Eine kommunikations-ästhetische Strukturanalyse", *Theater Heute*, abril.

1978

- Chaillet, Ned, "Robert Wilson and the Language of Movement", *The Times Saturday Review*, Londres, 10 junio.
- Clay, Carolyn, *Robert Wilson's Moving Pictures*, *The Boston Phoenix*, 18 julio.
- Lober, Richard, "Robert Wilson: Multiples", *Artforum*, Nueva York, febrero.
- Rothschild, Eric de, "Eugene Ionesco-Bob Wilson: Il ne faut Jamais lire les Critiques", *Egoïste*, julio-agosto, París.

1977

- Barracks, Barbara, "Einstein on the Beach", *Artforum*, Nueva York, febrero.
- Goldberg, Jeff, *Robert Wilson and "Einstein on the Beach"*, *New York Arts Journal*, Nueva York, primavera.
- Marranca, Bonnie, "Robert Wilson, the Avant-Garde and the Audience", *New York Arts Journal*, Nueva York, primavera.
- Shapiro, David, "Notes on Einstein on the Beach", *New York Arts Journal*, NY, primavera.
- Owens, Craig, "Einstein on the Beach: The Primacy of Metaphor", *October* vol 4, MIT Press, Cambridge, otoño.

1976

- Flasher, Susan, "Robert Wilson's Einstein on the Beach", *The Drama Review*, NY, dic.
- Simmer, Bill, "Robert Wilson and Therapy", *The Drama Review*, Nueva York, marzo.

1975

- Aronson, Arnold, "*The \$ Value of Man*", *The Drama Review*, septiembre, Nueva York.
- Loney, Glenn, "Dressing Robert Wilson's *The Life and Times of Joseph Stalin*", *Theater Crafts*, Nueva York, mayo/junio.
- Tomadaki, Katarinas-Kloman, Marias, "Robert Wilson", *Teatro*, Atenas, noviembre-dic.
- Tomkins, Calvin, "Time to Think: Profile of Robert Wilson", *The New Yorker*, 13 enero.

1974

- Deak, Frantisek, "Robert Wilson", *The Drama Review*, Nueva York, junio.
- Frugière, Philippe de la, "Robert Wilson", *Art Press*, París, septiembre-octubre.
- Stodolsky, Ellen, "New Dance/Theater: Theater that Moves", *Dance Magazine*, NY, abril.

1973

- Kalem, T.E., "L'abyrthine Dream: *The Life and Times of Joseph Stalin*", *Time*, NY, 31 dic.
- Langston, Basil, "Journey to Ka Mountain", *The Drama Review*, Nueva York, junio.
- Trilling, Ossia, "KA Mountain and GUARDenia Terrace", *The Drama Review*, NY, junio.

1972

- Benmusa, Simone, "La Déréalisation par la Mise en Scene", *Cahiers Renaud Barrault* n°79.
- VVAA, "An Evening with Bob Wilson", *International Theatre Informations*, París, in.-prim.
- VVAA, "The Byrd Hoffman School of Byrds", *Cahiers Renaud Barrault* n°81-82, París.

1971

- Aragon, Louis, "Lettre Ouverte a André Breton: sur Le Regard du Sourd, l'art, la science et la liberté", *Les Lettres Francaises* n°1388, París, 2-8 junio.
- Brunel, Lise, "D'Isadora Duncan a Andy Warhol: Un entretien de Lise Brunel avec Bob Wilson", *Les Lettres Francaises* n°1388, París, 2-8 junio.
- Corvin, Michel, "A propos de deus spectacles de Robert Wilson: essai de lecture semiologique", *Cahiers Renaud Barrault* n°77, París.
- Eyll, Thierry van, "Le regard du sourd", *Cles: pour le spectacle* n°11-12, Bruselas.
- Vignal, Philippe de, "Deafman Glance", *L'Art Vivant* n°20, mayo.

AFILIACIONES

Miembro. Akademie der Künste, Berlín (desde 1996)

Artista asociado. Alley Theatre, Houston (desde 1992)

Miembro honorario de la junta directiva. American Repertory Theatre, Cambridge

Director artístico. Byrd Hoffman Foundation (desde 1970)

Miembro de la junta de superintendentes. Institute of Contemporary Art, Boston

Miembro. Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, Francia

Miembro. Society of Stage Directors and Choreographers, Nueva York

PREMIOS

1997. Tadeusk Kantor Prize, Cracovia. Robert Wilson Day (18 abril), Texas State Legislature.
B-Z Kulturpries, Berlín.

1996. Premio Europa per il Teatro, Taormina. Dorothy and Lillian Gish Prize, Nueva York.

1995. Mejor Director, International Widescreen Festival, Amsterdam. *The Death of Molière*

Premio Abbiati, Premio de los Críticos de Teatro Italianos.

Texas Artist of the Year, Art League of Houston.

Guest of Honor, American Friends of the Paris Opera and Ballet,

Gala Dinner, St. Regis Hotel, Nueva York

1994. Premio Ubu, Mejor Obra Extranjera, Milán. *Alice*

Doctor Honoris Causa, California College of Arts and Crafts, Oakland.

1993. León de Oro en Escultura, La Biennale de Venezia, Venecia. *Memory/Loss*

1992. Premio Ubu, Mejor Obra Extranjera, Milán.
Doctor Faustus Lights the Lights

1991. Doctor Honoris Causa, Pratt Institute, Nueva York.
Jack I and Lillian Poses Creative Arts Award. University for Alternative and Multidiscipline Creative Art Forms, Brandeis, 25 abril.
Theatertreffen, Festspiele Berlin. *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets*

1990. Mejor Producción del Año, Premio de los Críticos de Teatro Alemanes, Festspiele Theatertreffen, Berlín. *The Black Rider: the casting of the magic bullets*
Mención Especial del Jurado, Festival du Film d'Art, París. *La femme à la cafetière*

1989. Gran Premio, Festival de Cine, Barcelona. *La femme à la cafetière*
Mejor Producción del Año, Premio Abiatti, Críticos de Teatro Italianos, Milán. *Doktor Faustus*
Gran Premio al Mejor Evento, Bienal de São Paulo. *Parzival/Hamletmachine* (Dibujos y diseño)
Lion of the Performing Arts, New York Public Library, Nueva York.

1988. Institute Honor, The American Institute of Architects, Nueva York.
Premio Mondello de Teatro, Palermo.

1987. Efectos Especiales, American Theatre Wing Design Award, NY. *the CIVIL warS/Rome*.
Bessie Award/Teatro, Nueva York. *the CIVIL warS/the Knee Plays*
Mejor Obra Extranjera, Le Syndicat de la Critique Musicale, París. *Alcestis*
Theatertreffen, Berliner Festspiele. *Hamletmachine*
Skowhegan Medal for Drawing, Skowhegan School of Painting and Sculpture, Nueva York

1986. Nominación única al Premio Pulitzer de Teatro. *the CIVIL warS*
Premio Picasso, Festival de Teatro de Málaga.. *Overture to the Fourth Act of Deafman Glance*
Obie Award/Dirección de Teatro, Nueva York. *Hamletmachine*

1985. Franklin Furnace Award, Nueva York. *Einstein on the Beach*

1984. Theatertreffen, Berliner Festspiele. *the CIVIL warS/Cologne Section*
Primer Premio, Festival de Cine y Vídeo de San Sebastián. *Stations*

1982. Premio Der Rosenstraus, Múnich. *The Golden Windows*
Citation, Harvard University, Cambridge.

1979. Mejor Obra del Año, Premio de los Críticos de Teatro Alemanes, Berlín. *DDD*

1977. Mejor Teatro Musical, Le Syndicat de la Critique Musicale, París. *Einstein on the Beach*
Gran Premio, BITEF, Belgrado. *Einstein on the Beach*
Lumen Award of Design, Nueva York. *Einstein on the Beach*

1975. Mejor Diseño de Escenografía de un Espectáculo de Broadway, Maharam Award, NY.
A Letter for Queen Victoria
Nominación Tony Award a la Mejor Música y Letra, Nueva York. *A Letter for Queen Victoria*

1974. Mención Especial del Obie Award al Mejor Director, Nueva York.
The Life and Times of Joseph Stalin

1971. Mejor Director, Drama Desk Award, Nueva York. *Deafman Glance*

1970. Mejor Obra Extranjera, Le Syndicat de la Critique Musicale, París. *Deafman Glance*

BECAS

1981. Fundación Rockefeller, Fellowship Award (3 años), NY

1980. Fundación Guggenheim, Fellowship Award, NY

1975. Fundación Rockefeller, Playwriting Fellowship, NY

1971. Fundación Guggenheim, Fellowship Award, NY

FORMACIÓN

1966. Estudio con Paolo Soleri, Arcosanti Community, Arizona.

1965. BA, Pratt Institute, Brooklyn, Nueva York.

1962. Estudios de pintura con George McNeill, París.

1959-1962. Universidad de Texas, Austin.

BIOGRAFÍA

Nacido en 1941 en Waco, Texas.

4.2 Obra escénica. Geografía sin fronteras

TEATRO

relative calm

america hurra!

the king of spain

the life and times of sigmund freud

deafman glance

the life and times of joseph stalin

overture for ka mountain and gardenia terrace

ka mountain and gardenia terrace

a letter for queen victoria

the life and times of david clark

overture to the fourth act of deafman glance

death destruction and detroit (3 versiones)

edison

the golden windows

the civil wars

king lear

alcestis

hamletmachine (2 versiones)

quartet

orlando

swan song

when we dead awoken
grace for grace
malady of death
doctor faustus lights the lights
don juan último
hamlet: a monologue

OPERA

einstein on the beach
médeé
medea
alceste
salomé
parzival: from the other side of the lake
le martyre de san sébastien
cosmopolitan greetings
the forest
doktor faustus
de materie
la nuit d'avant le jour
parsifal
la flûte enchantée
the black rider: the casting of the magic bullets
lohengrin
alice
time rocker
four saints in three acts

PERFORMANCE

[silent play/the house]
[dance event]
theater activity [1]
theater activity [2]
byrdwoman
alley cats
hauco-1941
program prologue now, overture for a deafman glance
king lyre and lady in the wasteland
dia log / a mad man a mad giant a mad dog
a mad urge a mad face
the \$ value of a man
to street
I was sitting in my patio this guy appeared
I thought I was hallucinating
dia log/network
dialog/curious george
the man in the raincoat

robert wilson readings

DANZA

landscapes

junk dances

[piezas de danza]

[pieza de danza]

duriclite & tomorrow

modern dance

clorox/opus 2

snow on the mesa

MÚSICA/CONCIERTO

a great day in the morning

El teatro es la base de la creación artística de Robert Wilson. En los primeros años de su carrera, a finales de los sesenta, el *performance* estaba más presente en el conjunto de su obra. Y en la década siguiente surgieron piezas de difícil clasificación, a caballo entre formas diversas (aunque próximas) de manifestación escénica. La evolución de Wilson, tan concentrada como visible, fue perfilando las fronteras, siempre dentro de los amplios márgenes en los que se desarrolla su trabajo. De manera que en los años ochenta las disciplinas de la representación encontraron en escena expresiones más definidas: *performance* (*Dia Log*), teatro (*Don Juan último*), ópera (*La flauta mágica*) y danza (*Snow on the Mesa*). Al menos desde el punto de vista de la crítica y la audiencia. Desde el mundo exterior. El interior se resistió a las nomenclaturas. La obra escénica de Wilson vive en una geografía donde las fronteras del arte no existen. El mapa de su creatividad no tiene límites. Que este catálogo sirva de aproximación. En la siguiente relación de títulos aparecen el lugar y la fecha de estreno de las producciones en las que ha intervenido, así como los nombres del equipo artístico principal. Wilson ha dirigido casi todas las obras en las que ha participado, y suele responsabilizarse de su autoría. Si bien en los últimos años se ha prodigado en la dirección de óperas y obras de otros autores.

Relative Calm de Lucinda Childs

Escenografía/vestuario Robert Wilson

1956/1958

Participación en obras de teatro escolares en las compañías Waco Children's Theatre, dirigida por Jearnine Wagner, y Baylor Teenage University Theatre, estudiando el bachillerato en Waco High School, Waco, Texas.

PERFORMANCE

[Pieza muda]

de Robert Wilson

Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Grupo de estudiantes de Waco High School
Estreno	Concurso de teatro, Waco High School

1959/1962

Dirección de grupos de teatro infantiles y de niños disminuidos psíquicos, estudiando ciencias empresariales en la Universidad de Texas, Austin.

1962/1963

Participación en obras de teatro universitarias, estudiando diseño de interiores en el Pratt Institute de Nueva York.

1964

DANZA	Landscapes de Murray Louis
Diseño	Robert Wilson
Interpretación	Compañía de Murray Louis
Estreno	Henry St. Settlement House, 20 noviembre

DANZA	Junk Dances de Murray Louis
Escenografía	Robert Wilson
Interpretación	Compañía de Murray Louis
Estreno	Henry St. Settlement House, 27 noviembre

DANZA	[Pieza de danza]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	RW [primera versión], RW y 4 actores [segunda versión]
Estreno	Cine cercano a Pratt Institute

DANZA	[Pieza de danza]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	NY State Pavillion, New York World's Fair, 1964-1965

1965

DANZA	Duricglite & Tomorrow
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	10 bailarines
Estreno	Spring Dance Recital, Memorial Hall, Pratt Institute, abril 9-10

PERFORMANCE	America, Hurrah! de Jean-Claude van Italie
Dirección	Michael Kahn
Escenografía/vestuario	Robert Wilson
Interpretación	Compañía de Jean-Claude van Italie
Estreno	Cafe La Mama, Nueva York, 28 abril

PERFORMANCE	[Obra muda]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	RW y 2 actores
Estreno	San Antonio, verano

PERFORMANCE	Modern Dance de Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Estudiantes del Youth Theater Seminar, Trinity University, San Antonio, Texas
Estreno	Waco Civic Theater, Waco, Texas, julio 29-31
1966	
DANZA	Clorox/Opus 2 de Robert Wilson
Dirección	Robert Wilson
Interpretación	once/siete actores
Estreno	Spring Recital of Dance Workshop, Pratt Institute, NY, abril 29-30
1967	
PERFORMANCE	Baby Blood de Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	RW
Estreno	Loft de 141 Spring Street, Village, Nueva York, noviembre
1968	
DANZA	Blueprint₃ de Meredith Monk
Interpretación	Compañía de Meredith Monk/intervención de RW
Estreno	Colby College, Waterville, ME, 28 enero
DANZA	Blueprint₅ de Meredith Monk
Interpretación	Compañía de Meredith Monk/intervención de RW
Estreno	The House, Nueva York, 10 mayo
PERFORMANCE	Theater Activity [1] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	RW, Andy de Groat et al.
Producción	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Bleecker Street Cinema, Nueva York, 7 mayo
PERFORMANCE	Theater Activity [2] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	RW, DevoraBornir, Kenneth King, Hope Kondrat, Buckminster Fuller
Estreno	American Theater Laboratory, Nueva York, 19 abril
PERFORMANCE	ByrdwoMAN de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	RW, Meredith Monk, Robyn Bentano, S.K. Dunn, Kikuo Saito, Raymond Andrews, Hope Kondrat, et al
Estreno	Byrd Hoffman Studio/Jones Alley, Village, Nueva York, 26 octubre
PERFORMANCE	Alley Cats de Meredith Monk
Dirección	MM
Interpretación	MM, Robert Wilson
Producción	MM Co-op
Estreno	School of Continuing Education, Universidad de Nueva York, NY, 3/11.
1969	

TEATRO
Dirección RW
Escenografía Fred Kolouch
Iluminación Peter Egan
Sonido Hampton Sailer
Interpretación RW, Alan Lloyd, Scotty Snyder, Mary Peer, Hope Kundrat, Raymond Andrews, Robyn Brentano, et al.
Producción Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno Anderson Theater, Nueva York, 30 enero

PERFORMANCE
Dirección/diseño RW
Interpretación RW
Estreno New Providence High School, Nueva Jersey, 29 marzo

DANZA
Dirección Kenneth King
Interpretación Compañía de Kenneth King/intervención de RW

TEATRO
Dirección RW
Escenografía Fred Kolouch
Iluminación Rick Nelson
Sonido Hampton Sailer
Interpretación RW, Raymond Andrews, Kenneth King, Hope Kondrat, Cindy Lubar, Mary Peer, Jack Smith, Scotty Snyder, M. Sondak, JC van Italie, et al.
Producción Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno Brooklyn Academy of Music, Nueva York, 18 diciembre

1970

TEATRO
Dirección/diseño RW
Música Alan Lloyd, Julie Weber, Verdi, Strauss
Texto Kenneth King
Interpretación Mel Andringa, S.K. Dunn, Alan Lloyd, Carol Mulins, RW, et al.

TEATRO
Dirección/diseño RW
Música Alan Lloyd, Igor Demjen y otros
Escenografía Fred Kolouch
Iluminación Richard Nelson (NY), Laurie Lowrie (Europa)
Vestuario John D'Arcangelo
Film Franklin Miller
Interpretación RW, Raymond Andrews, Sheryl Sutton, Andrew de Groat, Demjen, Cindy Lubar, James Neu, Carol Mullins, Mary Peer, Jerome Robbins (París), Susan Sheehy, Scotty Snyder, et al.
Producción Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno University Theater, Iowa, 15 dic.; BAM, 25 feb.-5 mar.; Grand Teatre de Nancy, VIII Festival Mondial, 22 ab.-3 mar.; Teatro Eliseo, 27

1971

PERFORMANCE	Program Prologue Now, Overture for a Deafman de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Estreno	Espace Pierre Cardin, París
1972	
TEATRO	Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE
	de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Byrd Hoffman Studio, Nueva York, 24 abril
TEATRO	KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW, Andrew de Groat, Cindy Lubar, Jim Neu, Ann Wilson, Mel Andriga, S.K. Dunn et al.
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds, soldados del Producción ejército iraní, diversos profesionales iraníes
Estreno	Haft Tan Mountain, Festival Internacional de Teatro, Shiraz, Irán, sept.
1973	
PERFORMANCE	King Lyre and Lady in the Wasteland de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	RW, Elaine Luthry
Producción	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Byrd Hoffman Studio, Nueva York
TEATRO	The Life and Times of Joseph Stalin de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Alan Lloyd, Igor Demjen, con Julie Weber y Michael Galasso
Texto	RW, Cindy Lubar, Christopher Knowles, Ann Wilson
Coreografía	Andrew de Groat
Vestuario	Mary Brecht
Iluminación	Laura Lowrie
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Producción	
Estreno	Det Ny Theater, Copenhagen
1974	
PERFORMANCE	Dia Log / A mad man a mad giant a mad dog a mad urge a mad face [1 versión] de Christopher Knowles y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	CK, RW
Estreno	Teatro di Roma, Roma
TEATRO	The Life and Times of Dave Clark de Robert Wilson
Estreno	Teatro Municipal, São Paulo, Brasil
TEATRO	Prologue to A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Kathryn Cation, Michael Galasso
Coreografía	Andrew de Groat

Arte	George Ashley, Cotty Snyder, Kathryn Kean
Vestuario	Fred Kolough, Carol Luiken
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Producción	
Estreno	Teatro 6 O'Clock, Festival Dei Due Mundi, Spoleto, Italia
 TEATRO	 A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Alan Lloyd con Michael Galasso
Textos	Christopher Knowles, Cindy Lubar, Stefan Brecht, James Neu
Iluminación	Fred Kolouch
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Teatro Caio Melisso, Festival Dei Due Mundi, Spoleto, Italia, 15 junio
 1975	
 PERFORMANCE	 The \$ Value of Man de Robert Wilson y Christopher Knowles
Dirección, Textos	RW, CK
Diseño	RW
Música	Michael Galasso
Iluminación	Carol Mullins
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Brooklyn Academy of Music; Leperq Space, 8 mayo
 PERFORMANCE	 Dia Log de Christopher Knowles y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	CK, RW
Estreno	The Public Theater, NY/ American Dance Festival, Connecticut College
 PERFORMANCE	 To street de Robert Wilson
Dirección	RW
Interpretación	RW
Estreno	Kultur Forum, Bonn Center, Bonn, 20 septiembre
 PERFORMANCE	 Dia Log
	de Christopher Knowles y Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	CK, RW
Estreno	Whitney Museum, Nueva York, 19 febrero
1976	
 ÓPERA	 Einstein on the Beach de Philip Glass y Robert Wilson
Música/libreto	Philip Glass
Dirección musical	Michael Riesman
Dirección escénica, diseño	RW
Textos	Lucinda Childs, Samuel M. Johnson, Christopher Knowles
Vestuario	D'Arcangelo-Mayer
Iluminación	Beverly Emmons
Interpretación	Lucinda Childs, Sheryl Sutton, Samuel M. Johnson, Paul Mann / Coro
Orquesta	The Philip Glass Ensemble
Estreno	Festival de Aviñón, Aviñón, 25 julio
1977	

PERFORMANCE **I was sitting in my patio this guy appeared I thought I was hallucinating** de Robert Wilson
 Dirección/diseño RW
 Música Alan Lloyd
 Escenografía RW, Christina Giannini
 Vestuario Scaasi
 Iluminación Beverly Emmons
 Film Greta Wing Miller
 Interpretación Robert Wilson [Monólogo 1], Lucinda Childs [Monólogo 2]
 Estreno Eastern Michigan University, 2 abril

1978

PERFORMANCE **Dia Log/Network**
 de Christopher Knowles y Robert Wilson
 Dirección/diseño RW
 Interpretación CK, RW
 Estreno Spazio Experimentale, Florencia; 20 octubre

PERFORMANCE **Overture to the Fourth Act of Deafman Glance** de Robert Wilson
 Estreno Manhattanville College, Nueva York, 12 julio

1979

TEATRO **Death Destruction and Detroit** de Robert Wilson
 Dirección/diseño RW
 Música Alan Lloyd con material adicional de Keith Jarrett y Randy Newman
 Textos Maita di Niscemi
 Escenografía Manfred Dittrich
 Sonido Hans Peter Kuhn
 Vestuario Moidele Bickel
 Iluminación Beverly Emmons, Renato Berta
 Interpretación Compañía del Schaubühne Theater
 Producción Schaubühne Theater
 Estreno Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín, 12 febrero

PERFORMANCE **Dia Log/Curious George** de Christopher Knowles y Robert Wilson
 Dirección/diseño RW, CK
 Iluminación Beverly Emmons
 Interpretación Christopher Knowles, Robert Wilson
 Estreno Palais des Beaux Arts, Bruselas, 29 abril

TEATRO **Edison** de Robert Wilson
 Dirección/diseño RW
 Dirección musical Tania León
 Música Michael Riesman con Gottschalk, Miles Davis, Puccini, Scarlatti, etc.
 Textos Maita di Niscemi
 Vestuario Jacques Schmidt
 Sonido Jacob Burckhardt, André Serré
 Escenografía Robert Wilson, Tom Wooddruff
 Iluminación André Diot, Robert LoBianco

Film	T.E. Edison
Interpretación	Susan Berman, Randy Buck, Chemin, Ralph Douglass, Isabel Eberstadt, John Erdman, Sandra Johnson, Terrell Robinson, Joniruth White
Producción	Byrd Hoffman Foundation
Preestreno	[Taller de trabajo]Lion Theater, Nueva York
Estreno	Théâtre Nationale Populaire, Lyon, 9 octubre

1980

PERFORMANCE	Prologue to the Fouth Act of Deafman Glance de Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	Raffineri Plan K, Bruselas, 25 febrero

PERFORMANCE	Dia Log/Curious George [5 versión] de Christopher Knowles y RW
Dirección/diseño	RW
Interpretación	CK, RW
Estreno	Mitzi E. Newhouse Theater, Nueva York

1981

PERFORMANCE	The man in the raincoat de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Hans Peter Kuhn
Iluminación	Markus Bünzli
Imagen	Gail Donnenfeld, Paul Bang
Interpretación	Robert Wilson / 25 figurantes [en una escena].
Estreno	Theater der Welt, Colonia, 27junio

1982

TEATRO	Die Goldenen Fenster [The Golden Windows] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Tania León, Gavin Bryars
Iluminación	Markus Büonzli
Sonido	Hans Peter Kuhn
Interpretación	Peter Lühr, María Nicklisch
Producción	Münchner Kammerspiele Theater
Estreno	Münchner Kammerspiele Theater, Múnich, 29 mayo

CONCIERTO	A Great Day in the Morning de Jessye Norman y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Dirección musical	Willis Patterson
Selección musical	Jessye Norman
Vestuario	Francois Tournafond
Iluminación	Beverly Emmons
Interpretación	Jessye Norman
Estreno	Théâtre des Champs-Élysées, París, 12 octubre

1983

ÓPERA	the CIVIL warS/Dutch Section [Acto I Escena 2] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW

Música	Nicholas Economou
Coreografía	Jim Self
Vestuario	Christophe de Menil
Iluminación	RW, Jerome Visser
Sound	Hans Peter Kuhn
Film	Jeep Drupsteen
Interpretación	Sheryl sutton, Cindy Lubar, Thea Korterink, Rinke Rooijens, Self, Scotty Snyder, et al.
Producción	Byrd Hoffman Foundation, Stichting Toneelraad
Estreno	Schouwburg Theater, Rotterdam, 6 septiembre

1984

ÓPERA	the CIVIL warS/Cologne Section [Act I Esc A, Acto III Esc E, Acto IV Esc A, Epílogo] [1 versión] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Texto	Heiner Müller
Música	Philip Glass, David Byrne, Hans Peter Kuhn, Frederick the Great, Tallis, Schubert
Dramaturg	Wolfgang Wiens
Vestuario	Yoshio Yabara
Iluminación	Franz-Peter David, Heinrich Brunke
Film	Edgardo Cozarinsky
Interpretación	Ingrid Andree, Anna Henkel, Fred Hospowsky, Hannelore Lübeck, Georg Peter-Pilz, Rainer Philippi, Ilse Ritter et al.
Producción	Köln Schauspielhaus, WDR, Berlin Theatertreffen
Estreno	Köln Schauspielhaus, Köln, 19 enero

ÓPERA	the CIVIL warS/Japan Section [Acto I Esc C, Acto II Esc C y D] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Taller de trabajo	Tokio, 10 febrero

ÓPERA	the CIVIL warS/French Section [Acto II Esc A y B, Acto III Esc A y B] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Gavin Bryars
Producción	Office Regionale de la Culture de Provence-Alpes-Cote d'Azur
Taller de trabajo	13/25 febrero

ÓPERA	the CIVIL warS/Rome Section [Acto IV, Epílogo, Acto V] de RW
Dirección/diseño	RW
Música	Philip Glass
Dirección musical	Macello Panni
Texto	Maita di Niscemi
Coreografía	Jim Self
Escenografía	Tom Kamm
Iluminación	Beverly Emmons
Interpretación	Seta del Grande, Ruby Hind, Luigi Petroni, Franco Sioli, Juigi Roni, Franco Concilio et al.
Estreno	Teatro dell'Opera, Roma, 25 marzo

ÓPERA	the CIVIL warS / Knee Plays de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	David Byrne
Arte	Adelle Lutz
Coreografía	Suzushi Hanayagi
Escenografía	Robert Wilson, David Byrne, Jon Matsuno
Iluminación	Robert Wilson, Julie Archer
Interpretación	David Byrne, Donald Byrd, Maria Cheng, Frank Conversano, Gail Donnenfeld, Denise Gustafson et al.
Producción	Walker Art Center, Guthrie Theatre,
Estreno	Walker Art Center/Guthrie Theatre, Minneapolis, Minesota, 26 abril
ÓPERA	Médée (1693) de Marc-Antoine Charpentier [Sobre <i>Medea</i> (431 AC) de Eurípides]
Dirección/diseño	RW
Dirección musical	Michel Corboz
Vestuario	Franca Squarciapino
Iluminación	Heinrich Brunke
Interpretación	Esther Hinds, Brigitte Laffon, Henri Ledroit, René Schirrer, Gilles Cachemaille, Daniele Borst, Evelyne Didi, Cindy Lubar et al.
Estreno	Opéra de Lyon, Lyon, 22 octubre
ÓPERA	Medea (1982) de Gavin Bryars y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Dirección musical	Richard Bernas
Texto [Prólogo]	<i>Despoiled shore Medeamaterial Landscape with argonauts</i> de H. Müller
Vestuario	Franca Squarciapino
Iluminación	Heinrich Brunke
Interpretación	Yvonne Kenny, Steven Cole, Louis Otey, Evelyne Didi, Cindy Lubar et al.
Estreno	Opéra de Lyon, Lyon, 23 octubre
1985	
ÓPERA	the CIVIL warS / German Section de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Escenografía	RW, Tom Kamm
Iluminación	Jennifer Tipton
Interpretación	Compañía del American Repertory Theatre
Producción	American Repertory Theater
Estreno	American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, febrero
TEATRO	King Lear (1605) de William Skakespeare
Dirección/diseño	Robert Wilson
Producción	UCLA, Artists in Residence
Taller de trabajo	6/19 mayo
TEATRO	The Golden Windows de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	David Warrillow, Jane Hoffman/Gaby Rodgers, Charles Whiteside/John Bowman, Cinthia Babak/Kimberly Farr
Estreno	Brooklyn Academy of Music, Nueva York, 22 octubre

1986

TEATRO
 Dirección/diseño
 Música
 Textos
 Coreografía
 Escenografía
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación
 Producción
 Estreno

Alceste (438 AC) de Eurípides. Adaptación de Robert Wilson
 RW
 Laurie Anderson
 [Prólogo] *Description of a picture / Explosion of memory* de H. Müller
 [Epílogo] *The birdcatcher in hell*, farsa anónima de teatro nô japonés
 Suzushi Hanayagi
 Tom Kamm, RW
 John Conklin
 Jennifer Tipton, RW
 Compañía del American Repertory Theatre
 American Repertory Theatre
 American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, 13 marzo

TEATRO
 Dirección/diseño
 Música
 Dramaturgo
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación
 Estreno

Hamletmachine (1977) de Heiner Müller
 Robert Wilson
 Jerry Leiber, Mike Stoller
 Wolfgang Wiens
 William Ivey Long
 Jennifer Tipton, RW
 Estudiantes de teatro de Tisch School of the Arts, NYU
 New York University, 7 mayo

ÓPERA
 Dirección/diseño
 Dirección musical
 Coreografía
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación
 Estreno

Alceste (1776) de Christoph Willibald Gluck
 Robert Wilson
 Christoph Eschenbach
 Suzushi Hanayagi
 Joachim Herz
 Hanns-Hoachim Haas
 Dunja Vejzovic/Maria Russo, Sheryl Sutton, Jon Garrison/John Sandor
 Württemberg Staatsoper, Stuttgart, 5 diciembre

1987

ÓPERA
 Dirección/diseño
 Dirección musical
 Escenografía
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación
 Estreno

Salomé (1905) de Richard Strauss
 Robert Wilson
 RW, Kent Nagano
 Giorgio Cristini
 Gianni Versace
 Beverly Emmons
 Herman Winkler, Helga Dernes, Montserrat Caballé/Carmen Reppel,
 Bernd Weikl/John Bröckeler, Neil Roshein
 Teatro alla Scala, Milán, 11 enero

TEATRO
 Dirección/diseño
 Textos
 Dramaturgo
 Coreografía
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación

Death Destruction & Detroit II de Robert Wilson
 RW
 Franz Kafka, Heiner Müller, RW, Maita di Niscemi, Cindy Lubar
 Klaus Metzger
 Suzushi Hanayagi
 Moidele Bickel
 Heinrich Brunke
 Compañía del Schaubühne Theater

Estreno	Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín, 27 febrero
ÓPERA	Alkestis [versión alemana]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	Württemberg Staatsoper, Stuttgart, 19 abril
TEATRO	Hamletmachine [versión alemana] de Heiner Müller
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Compañía del Thalia Theater, Hamburgo
Estreno	Theater in der Kunsthalle, Hamburgo, 16 abril
PERFORMANCE	The Man in the Raincoat de Robert Wilson
Dirección	Rob Malasch
Estreno	Het Muziektheater, Amsterdam, 20 abril
TEATRO	Quartet (1981) de Heiner Müller [Sobre <i>Les liaisons dangereuses</i> (1782) de Choderlos de Laclos]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Christophe Eschenbach
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Hal Binkley, Uwe Belzner
Interpretación	Elisabeth Rath, Han Peter Hallwachs, Klaus Steiger, Geno Lechner, Randy Diamond
Estreno	Staatstheater, Theater der Welt Festival 87, Stuttgart, 18 junio
ÓPERA	Parzival: From the Other Side of the Lake de Tankred Dorst y RW [Sobre <i>Parsifal</i> de Richard Wagner]
Dirección/diseño	RW
Música	Tassil Jelde
Textos	Tankred Dorst, Christopher Knowles
Dramaturgo	Wolfgang Wiens
Vestuario	David Hatchett, Sabine Birker
Sonido	Gerd Bessler
Interpretación	CK, Elisabeth Schwarz, Klaus Pohl, Cice, Angela Schanelee, Hans Kremer et al.
Estreno	Thalia Theater, Hamburgo, 12 septiembre
TEATRO	Hamletmachine [versión inglesa]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Compañía del Almeida Theater, Londres
Estreno	Theater des Amandiers, Nanterre, 1 octubre
1988	
ÓPERA	Le martyr de Saint Sébastien de Claude Debussy y Gabrielle D'Annunzio
Dirección/diseño	Robert Wilson
Dramaturga	Ellen Hammer
Coreografía	Suzushi Hanayagi, RW
Escenografía	RW, Xavier de Richemont
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Howell Binkley

Interpretación	Sylvie Guillem, Michael Denard, Patrick Dupond, Philippe Chemin, Sheryl Sutton et al.
Producción	Ballet de Opéra
Estreno	Théâtre Bobigny/Ballet de Opéra, París, 28 marzo
ÓPERA	Cosmopolitan Greetings
Música	Rolf Lieberman, George Gruntz
Dirección/diseño	Robert Wilson
Texto	Allen Ginsberg
Escenografía	RW, Xavier de Richemont
Vestuario	Henning von Gierke
Iluminación	Heinrich Brunke
Sonido	Hans Peter Kuhn
Interpretación	Dee Dee Bridgwater, Don Cherry, Lutz Forster
Producción	Hamburg Staatsoper
Estreno	Theater Kampnagelfabrik/Hamburg Staatsoper, Hamburgo, 11 junio
ÓPERA	The Forest de RW [Sobre la epopeya anónima <i>Gilgamesh</i> (4000 AC)]
Música	David Byrne
Dirección/diseño	Robert Wilson
Texto	Heiner Müller, Darryl Pinckney
Coreografía	Suzushi Hanayagi
Escenografía	Robert Wilson, Tom Kamm
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Heinrich Brunke
Sonido	Hans Peter Kuhn
Interpretación	Martin Wuttke, Howie Seago, Geno Lechner, Eva-Maria Meineke, Günter Ehlert et al.
Estreno	Theater der Freien Volksbühne, Berlín, 18 octubre
1989	
ÓPERA	Doktor Faustus de Giacomo Manzoni [Sobre la novela del mismo nombre de Thomas Mann]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Dirección musical	Gary Bertini
Escenografía	Giorgio Cristini, RW
Vestuario	Gianni Versace
Iluminación	Uwe Belzner, RW
Interpretación	Marcel Vanaud, Sylvia Greenberg, Fernanda Costa, Paolo Barbacini, Giovanni Lucini, RW et al
Estreno	Teatro alla Scala, Milán, 16 mayo
ÓPERA	De Materie de Louis Andriessen y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Dirección musical	Reinbert de Leeuw
Coreografía	Suzushi Hanayagi
Escenografía	Robert Wilson, Vera Dobroschke
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Jennifer Tipton
Interpretación	James Doing, Wendy Hill, Beppie Blankert, Marjon Brandsma et al
Estreno	Muziktheater/Netherlands Opera, Amsterdam, 1 junio

ÓPERA
La nuit d'avant le jour (1989) con música de Gounod, Meyerbeer, Massenet, Gluck, Saint-Saens, Bizet y Berlioz
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Dirección musical Georges Pretre
 Escenografía RW, Xavier de Richemont
 Vestuario Frida Parmeggiani
 Iluminación Uwe Belzner
 Interpretación June Anderson, Teresa Berganza, Plácido Domingo, Barbara Hendricks, Alfredo Kraus, Shirley Verret et al
 Producción Opéra Bastille/Conmemoración del Bicentenario de la República Francesa
 Estreno Opéra Bastille, París, 13 julio

TEATRO
Orlando (1928) de Virginia Woolf
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Adaptación RW, Darryl Pinckney
 Interpretación Jutta Lampe
 Producción Schaubühne Theater
 Estreno Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín, 21 noviembre

TEATRO
Swan Song (1887-88) de Anton Chéjov
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Estreno Kammerspiele Theater, Múnich, 20 diciembre

1990

ÓPERA
The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets
 [Sobre *Der Freischütz* (1810) de August Apel y Friedrich Laun]
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Música/libro Tom Waits
 Texto William S. Burroughs
 Interpretación Compañía del Thalia Theater
 Producción Thalia Theater
 Estreno Thalia Theater, Hamburgo, 31 marzo

TEATRO
King Lear (1605) de William Shakespeare
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Producción Schauspielhaus Frankfurt
 Estreno Schauspielhaus Frankfurt, Francfort, 26 mayo

PERFORMANCE
What Room: A Play for 3 Minutes de Robert Wilson
 Estreno Loeb Drama Center (American Repertory Theatre), Cambridge, mayo

PERFORMANCE
Prologue to the Fourth Act of Deafman Glance de Robert Wilson
 Dirección/diseño RW
 Estreno Schlob Petrenell, Carnuntum (Art Carnuntum), Viena, 17 junio

ÓPERA
Alceste (1776) de Christoph Willibald Gluck
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Producción Lyric Opera of Chicago
 Estreno Lyric Opera of Chicago, Chicago, 14 septiembre

1991

TEATRO	When We Dead Awoken (1899) de Henrik Ibsen
Dirección/diseño	Robert Wilson
Adaptación	Robert Brustein
Música	Charles "Honi" Coles
Interpretación	Compañía del American Repertory Theatre (ART)
Producción	ART
Estreno	ART, Cambridge (Massachusetts), 8 febrero
ÓPERA	Parsifal de Richard Wagner
Dirección/diseño	Robert Wilson
Producción	Hamburg Staatsoper
Estreno	Hamburg Staatsoper, Hamburgo, 21 marzo
ÓPERA	La flûte enchantée de W. A. Mozart
Dirección/diseño	Robert Wilson
Producción	Opéra Bastille
Estreno	Opéra Bastille, París, 26 junio
ÓPERA	Lohengrin de Richard Wagner
Dirección/diseño	Robert Wilson
Producción	Oper de Zurich
Estreno	Oper de Zurich, Zúrich, 21 septiembre
TEATRO	Grace for Grace de Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	Saint John's Cathedral, Nueva York, 17 octubre
TEATRO	Tha Malady of Death de Marguerite Duras
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Hans Peter Kuhn
Interpretación	Compañía del Schaubühne Theater
Producción	Schaubühne Theater
Estreno	Schaubühne Theater, Berlín, 17 diciembre
1992	
TEATRO	Danton's Death de Georg Büchner
Dirección/diseño	Robert Wilson
Adaptación	Robert Auletta
Estreno	Alley Theatre, Houston, 27 octubre
TEATRO	Doctor Faustus Lights the Lights
	de Gertrude Stein
Dirección/diseño	Robert Wilson
adaptación	
Estreno	Hebble Theater, Berlín, 15 abril
ÓPERA	Einstein on the Beach de Philip Glass y Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	McCarte Theatre, Princeton, Nueva Jersey 24 julio
TEATRO	Don Juan último (1992) de Vicente Molina Foix y Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson

Música	Mariano Díaz
Escenografía	Robert Wilson
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Heinrich Brunke
Film	José Luis López Linares, Telemadrid
Interpretación	Julieta Serrano, Toni Cantó, Charo Amador, Ana Gracia, Nathalie Seseña, Debora Izaguirre, Francisco Maestre et al. (Compañía del CDN)
Producción	CDN/Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid
Estreno	Teatro María Guerrero/CDN, Festival de Otoño, Madrid, 27 septiembre

1993

ÓPERA

Alice de Robert Wilson [*Sobre Alicia en el país de las maravillas y A través del espejo* de Lewis Carroll]

Dirección/diseño	RW
Música/libro	Tom Waits, Katheleen Brennan
Texto	Paul Schmidt
Dramaturgo	Wolfgang Wiens
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Heinrich Brunke, Robert Wilson
Interpretación	Annette Paulmann, Stefan Kurt et al (Compañía del Thalia Theater)
Producción	Thalia Theater
Estreno	Thalia Theater, Hamburgo, 19 diciembre

ÓPERA

Madama Butterfly de Giacomo Puccini

Dirección/diseño	Robert Wilson
adaptación	
Estreno	Opéra Bastille, París, 19 noviembre

TEATRO

Alice in Bed de Susan Sontag

Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Hans Peter Kuhn
Producción	Schaubühne am Lehniner Platz
Estreno	Hebbel Theater, Berlín, 15 septiembre

TEATRO

Orlando de Virginia Woolf

Dirección/diseño	Robert Wilson
Adaptación	RW, Darryl Pinckney
Música	Hans Peter Kuhn
Interpretación	Isabelle Huppert
Estreno	Théâtre Vidy-Lausanne, Lausanne, 9 mayo

1994

TEATRO

Der Mond im Gras: einmal keinmal immer de Robert Wilson.
[Sobre cuentos de los hermanos Grimm y Georg Büchner]

Dirección/diseño	RW
Música	Robyn Sculkowsky
Estreno	München Kammerspiele, Múnich, 20-21 abril.

ÓPERA

Hanjo/Hagoromo: Dittico Giapponese de Yukio Mishima (*Hanjo*) y Zeami (*Hagoromo*)

Dirección/diseño	Robert Wilson
------------------	---------------

Música/libro Estreno	Marcello Panni (<i>Hanjo</i>), Jo Kondo (<i>Hagoromo</i>) Teatro della Pergola, Florencia, 13 junio
TEATRO Dirección/diseño Textos Música Estreno	<i>T.S.E.: "come in under the shadow of this red rock"</i> de RW Robert Wilson T.S. Elliot y otros Philip Glass Case de Stefano (Orestidi di Gibellina), Gibellina, Sicilia, 3 septiembre
TEATRO Dirección/diseño Adaptación Música Interpretación Estreno	<i>The Meek Girl</i> de RW [Sobre un relato de Fyodor Dostoyevsky] Robert Wilson Wolfgang Wiens, RW Stefan Kurt, Gerd Bessler RW, Charles Chemin, Marianna Kavallieratos, Thomas Lehmann MC 93 Bobigny, París, 11 octubre
TEATRO Dirección/diseño Música Estreno	<i>Skin, Meat, Bones: The Wesleyan Project</i> de RW y Alvin Lucier Robert Wilson Alvin Lucier Theater Center for the Arts, Wesleyan Univ., Connecticut, 20/11.
1995	
CONCIERTO Dirección/diseño Música Estreno	<i>the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down- Rome Section</i> de Philip Glass Robert Wilson Philip Glass Carnegie Hall (American Composers Orchestra), Nueva York, 3 diciembre
DANZA Dirección/diseño coreografía Música Texto Vestuario Iluminación Sonido Interpretación Estreno	<i>Snow on the Mesa</i> de Robert Wilson RW George Antheil, Lou Harrison, Colin McPhee, música tradicional balinesa Paul Schmidt Donna Karan Jennifer Tipton Brad Fields Martha Graham Dance Company Eisenhower Theater, Kennedy Center, Washington DC, 9 noviembre
ÓPERA Dirección/diseño Estreno	<i>Bluebeard's Castle/Erwartung</i> de Bela Bartók (<i>Bluebeard's Castle</i>) y Arnold Schönberg (<i>Erwartung</i>) Robert Wilson Groben Festpielhaus (Salzburger Festpiele), Salzburgo, 24 agosto
TEATRO Dirección/diseño Texto Música Estreno	<i>Persephone</i> [Sobre la poesía de Ovidio] Robert Wilson Brad Gooch Philip Glass John Drew Theater, Guildhall, East Hampton, Nueva York, 28 julio
TEATRO Dirección/diseño	<i>HAMLET: a monologue.</i> [Sobre la obra de William Shakespeare] Robert Wilson

Adaptación	Wolfgang Wiens, RW
Música	Hans Peter Kuhn
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Stephen Strawbridge
Interpretación	RW
Producción	Alley Theatre, Houston
Estreno	Teatro Lirico (Piccolo Teatro di Milano), Milán, 9 mayo

1996

ÓPERA	<i>Oedipus Rex</i> de Igor Stravinsky con <i>Silent Prologue</i> de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Igor Stravinsky
Texto	Jean Cocteau
Estreno	Théâtre Châtelet, París, 12 noviembre

TEATRO	<i>Orlando</i> de Virginia Woolf
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Miranda Richardson
Estreno	Royal Lyceum Theatre (Edinburgh Festival), 13 agosto

ÓPERA	<i>Time Rocker</i> de Robert Wilson y Lou Reed
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música/libro	Lou Reed
Texto	Darryl Pinckney
Estreno	Thalia Theater, Hamburgo, 12 junio

ÓPERA	<i>Four Saints in Three Acts</i> de Virgil Thompson y Gertrude Stein
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Virgil Thompson
Libro	Gertrude Stein
Vestuario	Francesco Clemente
Iluminación	Jennifer Tipton
Estreno	Brown Theater (Houston Grand Opera), 26 enero

1997

TEATRO	<i>Gertrude Stein: Saints and Singing</i> de RW y Hans Peter Kuhn
Dirección/diseño	Robert Wilson
Texto	Gertrude Stein
Música	Hans Peter Kuhn
Vestuario	Hans Thiemann
Iluminación	RW, AJ Weissbard
Estreno	Hebbel Theater, Berlín, 4 noviembre

ÓPERA	<i>Prometeo: Tragedia dell'ascolto</i> de Luigi Nono
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Luigi Nono
Libro	Massimo Cacciari
Sonido	André Richard
Vestuario	Halles de Scherbeek
Estreno	Festival Ars Musica, La Monnaie, Bruselas, 1 marzo

ÓPERA	<i>Pelléas et Mélisande</i> de Claude Debussy
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Claude Debussy
Libro	Maurice Maeterlink
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Heinrich Brunke, RW
Estreno	Palais Garnier (Opéra National de Paris), 7 febrero

4.3 Obra audiovisual

CINE

Slant

The House [incompleto]

Watermill

Konrad Henkel Film Portrait [incompleto]

Overture for a Deafman

[Don Juan Último-acto III]

VÍDEO

Video 50

Deafman Glance

Stations

Spaceman

The Breakfast Table [incompleto]

The Death of King Lear

La femme à la cafetérie

Mr. Bojangles' Memory

VÍDEOINSTALACIONES

Spaceman

Mr. Bojangles' Memory

Al director más visual de la escena contemporánea parece no interesarle mucho la tecnología electrónica. El cine nunca se menciona como uno de sus referentes principales. Y el paisaje del “teatro de las imágenes” se describe en algún lugar fuera del mundo audiovisual. Todo ello a juzgar por la escasa producción en cine y vídeo de Robert Wilson comparada con su enorme obra teatral. No obstante, existe una clara conexión entre los trabajos de Wilson en conjunto. Son productos de una visión única, global. De modo que la estética que se muestra a través de un *performance* o de un diseño de escenografía está vinculada a la propuesta de sus vídeos. Existe además una cierta continuidad en la producción audiovisual de Wilson —aunque no prolífica y con algunos lapsus—, según indican las fechas: 1963, 1970, 1971, 1976, 1978, 1981, 1982, 1984, 1989, 1991, 1992. Continuidad como ramificación de una actividad creadora constante en la que hay un mayor énfasis en las artes escénicas y plásticas. Wilson es el guionista-director-diseñador de todas las obras audiovisuales en las que ha

participado. Normalmente se trata de coproducciones entre la Byrd Hoffman Foundation y canales de televisión o instituciones públicas de Europa. En la lista aparecen algunos trabajos inacabados o que no se llegaron a producir (bajo la indicación "incompletos"), así como el cortometraje que aparece en *Don Juan último*. Mencionar también que Wilson empleó imágenes de cine en sus primeros *performances* como en *Piezas de danza* presentado en el Pratt Institute (1964) y la *Pieza de danza* en el New York World's Fest (1965).

1963

VÍDEO	Slant	<i>Inclinación</i>
Duración		10 min. aprox.
Dirección		Robert Wilson
Producción		NET-TV
		Pratt Institute, Brooklyn, Nueva York

Cortometraje abstracto.

1970

CINE	The House	<i>La casa</i>
Formato		16mm
Dirección		Robert Wilson

Cortometraje incompleto rodado en San Antonio que presenta la historia de una mujer —interpretada por Jearnine Wagner— que intenta infructuosamente comunicarse con los demás, con el árido paisaje de Texas como fondo.

1969

CINE	Watermill	<i>Molino de agua</i>
Formato		16mm
Dirección		Robert Wilson
Producción		Byrd School

Documental educativo que muestra los ejercicios de movimiento en siete partes creados por Wilson y ejecutados por estudiantes del Iona State College y miembros de la Byrd School. Se rodó en Watermill, Long Island, durante el verano.

1971

CINE	Overture for a deafman	<i>Overtura para un sordo</i>
Formato		16 mm
Dirección		Robert Wilson

1976

VIDEOINSTALACIÓN	Spaceman	<i>Hombre del espacio</i>
PERFORMANCE		
Dirección		Robert Wilson en colaboración con Ralph Hilton
Interpretación		Ralp Hilton, RW, Christopher Knowles
Producción		The Kitchen Center for Video and Music, Nueva York

Spaceman, situado sobre un tubo de plástico transparente de 12x3 1/2x65 supone la primera vez que Robert Wilson usa el vídeo como parte integral de una experiencia teatral. Las imágenes, el retrato, la naturaleza muerta y el paisaje se muestran a través de los *performers*, los elementos de la escenografía, la iluminación y cintas de vídeo pregrabadas. Ocho juegos diferentes de vídeos se ven en veinte monitores colocados entre los actores y elementos de la escena. La abstracción del tema de este trabajo gira en torno a "una cosa verde" inidentificada que aparece en la playa. (Informe anual, The Kitchen Center for Video and Music, 1975-76).

1978

VÍDEO *Video 50*

Duración	50 min.
Dirección	Robert Wilson
Música	Alan Lloyd
Iluminación	Renato Berta
Productor	Robert Boner, Caroline Arrighi
Story-boards	Tom Wooddruff
Interpretación	Lucinda Childs, Philippe Chemin, Laura Condominas, RW, Bénédicte Pele, Michel Guy, Louis Aragon, et al.
Producción	Film Video Collectif, Lausanne, y ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen, Alemania) Grabación Centre Georges Pompidou, París

Vídeo para televisión realizado con aproximadamente 100 episodios de 30 segundos.

1978

VÍDEO *The Breakfast Table* *La mesa del desayuno* [inacabado]

Dirección	Robert Wilson
Story-boards	Tom Wooddruff

Vídeo para televisión que no terminó de producirse, basado en el desarrollo de un episodio de *Video 50*.

1981

VÍDEO *Deafman Glance* *La mirada del sordo*

Dirección	Robert Wilson
Producción	Byrd Hoffman Foundation, Nueva York

1982

VÍDEO *Stations*

Estaciones

Duración	57 min.
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Jacob Stern (1 versión), Nicolas Economou (2 versión)
Coreografía	Jim Self
Escenografía	Tom Kamm
Iluminación	Danny Franks
Story-boards	Tom Wooddruff
Productor	Lois Bianchi
Interpretación	Margaret Jane Linney, Robert Hock, Jamie Nodell, Larry Mataresse, Carole Davis, et al.

Producción Byrd Hoffman Foundation en asociación con INA (Institut National d'Audiovisuel, Francia) y ZDF.
Grabación Video Matrix, Nueva York

Stations es un trabajo para televisión concebido en 1978 como una serie de 13 episodios de 30 minutos bajo el título "Robert Wilson presenta". Ese mismo año Woodruff creó *storyboards* para una sola pieza de televisión de 13 secciones llamada *Video-13*, que finalmente fue retitulada *Stations*.

1984

VIDEOINSTALACIÓN **Spaceman**
PERFORMANCE

Dirección Robert Wilson y Raph Hilton en la exposición "La imagen luminosa"
Producción Stedelijk Museum, Amsterdam

Esta videoinstalación formó parte de la exposición "The Luminous Image" que reunió trabajos de 22 videoartistas. Se trataba de una nueva versión del vídeo-performance de 1976 con un solo intérprete (Ralph Hilton no apareció en los créditos).

1985

CINE Konrad Henkel Film Portrait *Retrato Cinematográfico de Konrad Henkel*
Dirección Robert Wilson
Storyboards Tom Woodruff

En junio de 1985 Wilson trabajó con Woodruff en un film que no llegó a producirse.

1989

VÍDEO The Death of King Lear *La muerte del rey Lear*
Dirección Robert Wilson
Producción Televisión Española

VÍDEO La femme à la cafetière *La mujer de la cafetería*
Duración 6 min.
Dirección/diseño Robert Wilson sobre el cuadro de Paul Cezanne
Fotografía Renato Berta
Sonido Hans Peter Kuhn
Interpretación Suzushi Hanayagi, Consuelo de Haviland
Producción Musée d'Orsay, INA y la Sept, París

La femme à la cafetière forma parte de una serie de cortometrajes basados en cuadros del Musée d'Orsay.

1991

VÍDEO Mr Bojangles' Memory *La memoria del Sr. Bojangles*
Dirección Robert Wilson
Producción CCI/Centre Georges Pompidou, París

1992

CINE [Don Juan último-Acto III]

Dirección/diseño Robert Wilson

Fotografía José Luis López Linares

Producción Telemadrid, Centro Dramático Nacional y Festival de Otoño, Madrid

Don Juan último-Acto III es el título funcional del tercer acto de la obra *Don Juan último* de Vicente Molina Foix y Robert Wilson. Fue rodado en la sierra de Madrid por el director de fotografía de cine José Luis López Linares y producido por Telemadrid (bajo la dirección de José Ramón Pérez Ornia).

4.4 Obra plástica. Estética global

DIBUJO / PINTURA

Exposición "Robert Wilson's Vision" 1991

Museum of Fine Arts, Boston

Contemporary Arts Museum, Houston

San Francisco Museum of Modern Art

DISEÑO DE MUEBLES

Exposición "Mr BOJANGLES' MEMORY og son of fire" 1992

Centre George Pompidou, París

La obra plástica de Robert Wilson es toda su obra. Se ha definido su propuesta estética como "teatro de imágenes". Los críticos de ópera alaban su labor escenográfica. Graduado en diseño de interiores, desde sus inicios no ha cesado de dibujar sobre los escenarios. En exposiciones individuales y colectivas, dentro y fuera del ámbito teatral, la producción con la que opera RW Ltd. —la compañía de Wilson que gestiona su obra plástica— es inmensa. La siguiente relación de títulos muestra tan sólo una selección de trabajos significativos. Como exponente de su obra, más que como exhaustivo inventario, a continuación aparecen dos apartados: DIBUJOS, PINTURAS, OBJETOS, INSTALACIONES recoge una selección de las obras presentadas en la exposición "Robert Wilson's Vision" en el Museum of Fine Arts de Boston en 1991, y DISEÑO DE MUEBLES es una lista de las piezas de la retrospectiva "MR BOJANGLES' MEMORY og son of fire" en Centre George Pompidou, París, 1992.

Junto a la exposición que tuvo lugar en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), ambas retrospectivas constituyen las mayores muestras públicas de la obra de Wilson. El recuento de las piezas más destacadas que en ellas se mostraron da una idea de sus trabajos plásticos más representativos.

Dibujos / pinturas / objetos / instalaciones

EXPOSICIÓN "ROBERT WILSON'S VISION" 1991

Museum of Fine Arts, Boston, 6 febrero-21 abril

Contemporary Arts Museum, Houston, 15 junio-18 agosto
San Francisco Museum of Modern Art, 19 septiembre-1 diciembre

Algunas de las piezas más significativas:

SALA I

"Visualizaciones que se experimentan en la niñez recuperadas en sueños y alucinaciones".¹

Knee Plays Byrd *The Knee Plays (the CIVIL warS)*

Puppet *The Knee Plays (the CIVIL warS)*

Panther Costume *The Knee Plays (the CIVIL warS)*

Golem Costume *Death Destruction & Detroit*

Freud Chair *The Life and Times of Sigmund Freud*

Einstein Chair *Einstein on the Beach*

SALA II "Sofisticada aproximación a la historia".²

Memory of a Revolution [instalación] "Piedras y bloques de construcción sólida".³

Drawings *Cosmopolitan Greetings, Medea, the CIVIL warS, Doktor Faustus, Parsifal, Swang Song*

SALA III "Aura tecnológica de la cultura urbana".⁴

Beach Chairs *Death Destruction & Detroit*

Esmeralda's Bed

I was sitting on my patio...

Chair for Marie Curie

Lead Arm

Cowboy Boots

Drawings *Alceste, Great, Day in the Morning, De Materie, Einstein on the Beach*

Diseño de muebles

EXPOSICIÓN "MR BOJANGLES'MEMORY og son of fire" 1991-92

Centre Georges Pompidou, París

6 noviembre 1991-27 enero 1992

1969

Sigmund Freud (Freud's chair/Hanging chair) de *The Life and Times of Sigmund Freud*, malla metálica, 90x24x24 cm. Edición: 12 ex. Dosi Delfin/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd, NY.

1972

Medusa (Overture chair) de *Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE a story about a family and some people changing*, chène, cobre, vinilo, agua y gas, chaise: 137x91x91 cm, réservoir: 33x396x579 cm, socle: 60x182x182 cm. Edición: 6 ex. Dosi Delfin/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

1973

Joseph Stalin (Stalin chairs) de *The Life and Times of Joseph Stalin*, plomo sobr fibra de verre, 83x154x154 cm Propiedad: Fonds National d'Art Contemporain, Puteaux (Francia).

1974

Queen Victoria (Queen Victoria chairs) de *A letter for Queen Victoria*, plomb sur contre-plaqué, cuivre, lampes électriques, 173x120x120 cm. Edición: 6 ex. Dosi Delfin/RW Work Ltd. Propiedad: Mme. Hélène David-Weill, París.

1976

Albert Einstein (Einstein chair) de *Einstein on the Beach*, tuyau galvanizado, 226x25x25 cm. Edición: 6 ex. Dosi Delfin/RW Work Ltd. Propiedad: M.Paul Walter, Nueva York.

1977

Lucinda (Patio sofa) de *I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating*, acier, 83x166x47 cm. Edición: 12 ex. Paula Cooper Inc. Propiedad: Paula Cooper Gallery, Nueva York.

1979

Rudolf Hess (Rudolf Hess beach chairs) de *Death Destruction and Detroit*, níquel cromado, 78x199x60 cm y 55x199x69 cm. Propiedad: 6 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd., Nueva York.

1986

Alcestis (Crocodile king/Bambo throne chair/Alcestis) de *Alcestis*, 2 chaises faisant partie de la salle à manger de Betty Freeman, prototipo: bambú rond. Colección permanente del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles / bambú ron, crin, frêne, 159x121x48 cm. Edición: 3 fois 6 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd./Paula Cooper Gallery. Propiedad: Paula Cooper Gallery NY.

Betty Freeman (Betty Freeman bronze chair), chaise faisant de la salle à manger de Betty Freeman, marbre y bronce, 91x45x45 cm. Propiedad: The Whitelight Foundation, California.

1987

Franz Kafka (Kafka's chair) de *Death Destruction and Detroit*, prototipo, acier, 83x34x29 cm. Propiedad: M. Thomas Ammann, Zúrich.

Heiner Müller (Quartet sofa) de *Quartet*, prototipo, bois, nouse, soie noire, 159x58x85 cm. Propiedad: M. Thomas Ammann, Zúrich.

Herod (Herod's throne), metal, 147x72,5x30 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Herodias (Herodias chair), cobre, 49x48,5x21 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

John The Baptist (Jochanaan's chair), cobre, 101x54,5x30,5 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Parzival (Parzival: A chair with a shadow) de *Parzival*, bois laqué, 106x38x40 cm. Edición: 15 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd./ Paula Cooper Gallery. Propiedad Paula Cooper Gallery, NY.

Parzival society (Parzival society table and chairs "A") de *Parzival*. Parzival society chair "A" (4 pieds), aluminio brossé y bronce, 61x40x40 cm / Parzival society chair "A" (3 pieds), aluminio brossé y bronce, 61x48x48 cm / Parzival society chair "A", aluminio brossé, 34x50x50 cm. Edición: 6 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Salome (Salome throne), silla: latón, 45x50x46,5 cm / 2 sceptres: glace y metal argenté, partiellement doré, 125x4 cm y 110x3,5 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Salome's Room de *Salome*. Instalación presentada en la exposición Energieen, Stedelijk Museum, Amsterdam.

1988

Bessie Smith (Bessie Smith breakfast chairs) de *Cosmopolitan greetings*, bois laqué blanc, 106x45x45 cm. Edición: 12 es. Dosi Delfini/RW Work Ltd./Paula Cooper Gallery. Propiedad: Paula Cooper Gallery, Nueva York.

St. Sebastian (Saint Sébastien judge's throne) de "Le martyre de Saint Sébastien", bois, base: 140x200 cm, trône: 70x88x175 cm, torche: 30x30x188 cm. Edición: 6 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

1989

Anton Chekhov (Ball and stick) de *Schwanengesang*, balle de bronze patinado, 20 cm y bâton de acier, 239x3 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Dennis (Dennis chair) de *De materie*, contre-plaqué et pin de l'Oregon, 40x35x80 cm. Edición: 4 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Esmeralda (Esmeralda sofa) de *Doktor Faustus*, bois, acier y laque, 208x47x92 cm. Edición: 12 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: Paula Cooper Gallery, Nueva York.

Nijinsky (Hanging table) de *The Life and Times of Sigmund Freud*, malla metálica, 59x13x87 cm. Edición: 12 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Orlando (Orlando: A little door) de *Orlando*, bronze brossé, 13,8x2x26 cm. Propiedad: Galerie Annemarie Verna, Zürich.

Serenus Zeitblom (Faustus mesh table, screen) de *Doktor Faustus*, grille metálica, 230x80x75 cm. Edición: 2 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Sewing ladies (Faustus revolving chairs) de *Doktor Faustus*, bois y metal, vernis, noyer, acajou y laque, 40x40x80 cm. Edición: 9 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work.

Pierre Curie Marie Curie (Pierre Curie chair) de *De materie*, fige d'acier, feuille de metal, 30x27x120 cm. Edición: 15 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York / (Chair for Marie Curie) de *De materie*, glace, cuivre, étamé, néon, batterie, 40x30x137 cm. Edición: 12 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., NY.

Piet Mondrian (Mondrian chair) de *De materie*, bois, 40x40x80 cm. Propiedad: RW Work.

Virginia Woolf (A bed for Virginia Woolf) de *Orlando*, laque, acier y bois, 224x50x19,5 cm. Edición: 9 ex Galerie Annemarie Verna. Propiedad: Galerie Annemarie Verna, Zürich.

1990

King Lear (Lear bed) de *König Lear*, bois, plomo, acier peint argent, 800x50 y 30x35 y 20 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York

Peg leg (Peg leg) de *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets*, aluminio, 175x74x1,3 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

The fool (King Lear/Fool chair) de *König Lear*, bois, placa de cobre y plomo, 102x98x40 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

1991

Amadeus (Amadeus) de *La flûte enchantée*, 3 sillas: fer rond, 150,220,145 cm. Fabricación: Gilbert Kadyszewski, París. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Amfortas (Amfortas litter) de *Parsifal*, bois con piedra incrustada, 250x50x20 cm. Prototipo. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Henrik Ibsen (Honis's bed) de *When We Dead Awoken*, bronce, bois y acier, 183x73x43 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Pamina (Pamina's bed) de *La flûte enchantée*, fer rond, 350x55x40 cm. Propiedad: RW Work.

Saddam Hussein (A chair for Saddam Hussein), bois y béton, 171x25x240 cm. Fabricación: Zeit Magazin. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Sarastro (Sarastro) de *La flûte enchantée*, cabeza: latón, lit: bois recouvert de tissu, 365x120x60 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

4.5 Colaboradores. Figuras a la luz y la sombra

Son las figuras a la luz y la sombra de la obra de un artista. Desde distancias muy diversas se acercan a contemplar o bien a intervenir en el trabajo de Robert Wilson. Desde regiones del arte y del mundo muy dispares todos ellos forman parte del planeta Wilson. Los siguientes apartados, pues, son selecciones. La relación de colaboradores es más amplia y en el resto de los casos se trata de breves referencias. Compositores/Autores: Presenta la lista completa de los compositores y los autores cuyas obras ha montado Wilson: siguiendo el texto original o realizando adaptaciones él mismo o con dramaturgos o escritores. Formación: Indica los escasos profesores que Wilson reconoce. Colaboradores: Presenta a los artistas y profesionales más destacados que han trabajado con Wilson. (Aparecen figuras conocidas del arte contemporáneo tanto como personas vinculadas a Wilson en diversas producciones o durante varios años).

No todos han salido a recibir las ovaciones del público al final de la función. (O los abucheos). Y muchos son personas poco conocidas incluso dentro del ámbito profesional en el que desarrollan su trabajo. Son los colaboradores de Wilson. Así lo describe el autor Laurence Shyer:

Robert Wilson. Artista. Director. *Performer*. Fenómeno. Y colaborador. Detrás de los espectáculos visionarios de Robert Wilson se encuentra un auténtico ejército de diseñadores, escritores, dramaturgos, actores, bailarines, compositores y productores, algunos famosos y otros escasamente conocidos, todos ellos esenciales para la creación del trabajo. Entre los de primera fila están las estrellas de rock David Byrne y Laurie Anderson, el compositor Philip Glass, la cantante de ópera Jessye Norman, el autor Heiner Müller, el poeta Allen Ginsberg, la coreógrafa Lucinda Childs, así como amigos, amas de casa, ancianos, enfermos mentales, gente que [Wilson] ha encontrado en la calle y personas únicas como Raymond Andrews, el chico negro sordo cuya comunicación no verbal y sus dibujos inspiraron a Wilson, y Christopher Knowles, un joven deficiente mental que ha creado una serie de obras de teatro [junto a Wilson]. Tal vez el gran

talento de Wilson haya sido siempre su respuesta hacia la gente. Tiene una gran habilidad para obtener lo mejor de quienes le rodean y casi sin esfuerzo asimila sus ideas y aptitudes dentro de su propia estética. Ann Wilson, una artista con la cual trabajó en los primeros años de su carrera, lo ha puesto de la siguiente forma: “La auténtica genialidad de Bob es que es capaz de ver un momento, medirlo, iluminarlo, pesarlo y encontrarle su lugar adecuado”. Sus fórmulas teatrales abiertas también ofrecen a sus colaboradores —escritores y músicos, sobre todo— el espacio en el que pueden expresarse y perseguir sus propios intereses. Wilson comparó en alguna ocasión su método organizativo con el de un arquitecto, al crear “una amplia estructura, como un edificio de apartamentos, dentro del cual cada artista puede construir su propia casa”. (El grado de libertad que Wilson da a sus colaboradores, por supuesto, varía mucho según la relevancia de su trabajo y su apreciación de éste).⁵

“Incluso los colaboradores fallecidos, Shakespeare, Mozart y Wagner, son sometidos a su sensibilidad”,⁶ señala John Rockwell.

COMPOSITORES/AUTORES

Compositores: Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner

Escritores: William Shakespeare, Gertrude Stein

Influencias: Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais, George Balanchine, Jerome Robbins

FORMACIÓN

Paolo Soleri, George McNeil

COLABORADORES

Compositores/músicos: Gavin Bryars, David Byrne, Igor Demjen, Nicolas Economou, Peter Gabriel, Philip Glass, Hans Peter Kuhn, Rolf Lieberman, Alan Lloyd, Lou Reed, Tom Waits

Escritores: William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Heiner Müller, Susan Sontag

Dramaturgos: Holm Keller, Annette Michelson, Maita di Niscemi, Wolfgang Wiens

Directores/Artistas: Laurie Anderson, Meredith Monk, Jean-Claude Van Italie

Coreógrafos: Lucinda Childs, Andy De Groat, Suzushi Hanayagi

Actores/*performers*: Isabelle Huppert, Uta Lampe, Cindy Lubar, Dominique Sanda, Sheryl Sutton, David Warrilow, Christopher Knowles

Cantantes: June Anderson, Teresa de Berganza, Barbara Hendricks, Plácido Domingo, Alfredo Kraus, Jessye Norman, Shirley Verret

Asistentes de dirección: Ann-Christin Rommen, Giuseppe Frigeni

Diseñadores de escenografía: Tom Kamm, Fred Kolo, Christophe de Menil, Richard Nelson Thomas Woodruf, Peter Bottazi

Diseñadores de iluminación: Heinrich Burke, Beverly Emmons, Jennifer Tipton, AJ Weisbard

Diseñadores de vestuario: Frida Parmeggiani, Jacques Reynaud

Diseñadores de moda: Giorgio Armani, Donna Karan, Gianni Versace

Productores: Robert Brustein, Pierre Cardin, Michel Guy, Harvey Lichtenstein, Bénédicte Pesle, John Rockwell, Elisabeta di Mambro

Agente de arte: Paula Cooper

Compañías/Centros de producción: Thalia Theater, Hamburgo; Berliner am Lehinner Platz, Berlín; Brooklyn Academy of Music, NY; Lincoln Center, NY; Martha Graham Dance Company, NY; School of Byrds, NY; American Repertory Theatre, Cambridge

¹ Laurence Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theater Communications Group, Nueva York, 1989. Incluye un prólogo de Robert Brustein, introducción de Shyer, entrevistas y reseñas del trabajo de colaboradores destacados, biografía de Wilson y comentarios de algunos creadores y figuras de interés vinculados a su obra.

² John Rockwell, "Staging Painterly Vision", *The New York Times Magazine*, Nueva York, 15 noviembre 1992, pág. 24.

5.1 Selección de textos

A continuación aparece una serie de textos de Robert Wilson (textos 1, 3, 4, 5, 6, 7 y 8), Wilson y Heiner Müller (textos 9 y 10), el programa de mano de *Freud* (texto 2) y el texto completo de *I Was Sitting* (texto 6). Todos ellos son muestras inéditas en España del trabajo de Wilson. Casi todos los documentos seleccionados aquí han sido extraídos de materiales originales pertenecientes a la Byrd Hoffman Foundation, encontrados en la Biblioteca de Libros Raros y Manuscritos de la Universidad de Columbia en Nueva York. Dado el carácter de investigación del presente estudio acerca de Wilson incluimos aquí algunos textos que tienen un valor como muestras de su obra —desconocidas (no publicadas) o poco conocidas—, sobre todo en sus primeros años de creación artística, cuando surgen las bases de su propuesta estética.


- 1 Prologue to *The King of Spain* (1969)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1969
- 2 *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969)
Brooklyn Academy of Music, Nueva York, 1969
- 3 *Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* (1972)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1972
- 4 *A Letter for Queen Victoria* (1974)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1974
- 5 *A Letter for Queen Victoria* (1974)
Musée Galliera, Paris, 1974
- 6 *The \$ Value of Man* (1975)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1977
- 7 *I Was Sitting On My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* (1977)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1977
- 8 *The Man in the Raincoat* (1981)
Theater der Welt, 1981
- 9 *the CIVIL warS a tree is best measured when it is down* / Sección holandesa (1983)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York/Maulenhoff International, Amsterdam, 1983
- 10 *the CIVIL warS a tree is best measured when it is down* / Sección americana (1985)
American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, 1985

5.2 Selección de imágenes

A continuación aparece una serie de dibujos de Robert Wilson. Como los textos seleccionados, se trata de muestras gráficas del trabajo de Wilson inéditas en España. Asimismo casi todos los dibujos han sido extraídos de materiales originales pertenecientes a la Byrd Hoffman Foundation. También como en el caso de los textos que aparecen en las páginas precedentes, las imágenes escogidas pertenecen en su mayoría a las primeras obras de Wilson, si bien en este caso hemos completado la selección visual con imágenes de algunas de sus obras más representativas (*DDD*, *the CIVIL warS*, *La flute enchantée*...).

- 1 *Poles / Ohio Summer Pole Project* (1968)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1968
- 2 *Overture to the Fourth Act of Deafman Glance* (1970)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1970
- 3 *The \$ Value of Man* (1975)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1977
- 4 *Einstein on the Beach* (1976)
"Robert Wilson", Editions du Centre George Pompidou, París, 1991
- 5 *Death Destruction and Detroit I* (1979)
"Robert Wilson", Editions du Centre George Pompidou, París, 1991
- 6 *the Knee Plays / the CIVIL warS* (1984)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1984
- 7 *Le martyre de saint Sébastien* (1988)
MC 93 Bobigny, París, 1988
- 8 *When We Dead Awoken* (1991)
American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, 1991
- 9 *La flute enchantée* (1991)
"Robert Wilson", Editions du Centre George Pompidou, París, 1991
- 10 *Alice* (1992)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1992

FUENTES DOCUMENTALES ACERCA DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

 In Grailville, Loveland, Ohio, it was late one night last summer. I had been working very hard and was very tired. I would start off working by standing in the room for a long time without moving. The first movement I thought about after my body was relaxed was a feeling that I was going up. I started jumping and jumping. There was laundry that had been left in the space, in the barn that was more like a chapel, and I got into all this laundry and there were a lot of sheets and clothing that belonged to the people at Grailville and I began tying them all on me. It was like--I've never had that kind of experience before--like a bright light, like two very strong images springing up. Oh wait--before that I had been thinking earlier about...no, before that I had been lying on the floor thinking about the time when I was in the Second Grade I had a teacher by the name of Mrs. Weebush and she said to us, SUE

What would you like to be when
you grow up? And she said,

A NURSE

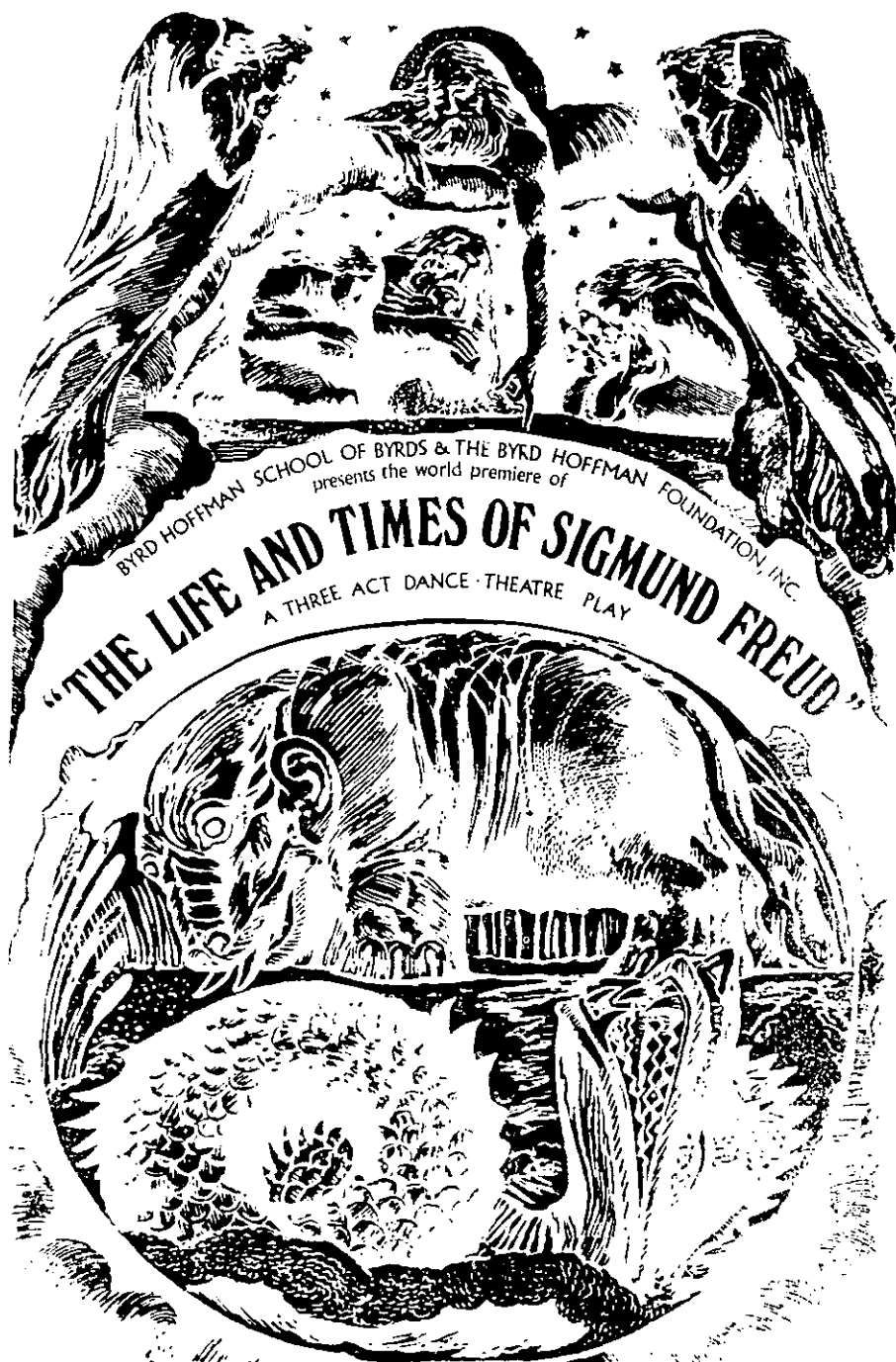
She said JOE,

What would you like to be when
you're big? And he said,

A FIREMAN and she said SARA,

and I said,

THE KING OF SPAIN



BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC, OPERA HOUSE, 30 LAFAYETTE AVE. BKLYN., N.Y.

Thursday December 18th & Saturday December 20th 8:30 PM 1967

Tickets: \$3.50 & \$5.00 Students \$2.00

A STORY ABOUT A FAMILY AND SOME PEOPLE CHANGING

VANITIES VOYAGING VACUUMING VEILS.
VARIETES VALLEYING VASTLY VORTEX.
VAGUERIES VAGABONS VOLLEYING VIRGINS.
VERITIES VENTURING VIOLENTLY VEILED.

fools follow fears
fears follow feels
feels follow fellow feeds
feeds follow fools

Genetive Love.
(OVALtude too COB MOUNTING add guerdDIDyouTELLus, a STALLling
a BOUT a FUMBLEee ann SUB peepWHOLE chaseSING)

talk corally
tell colony
tame conomy
toll core

QUANTITIES COLLEGING CARRIAGING CLOTHES.
COMEDIES CARRYING CAREFUL CORTEX.
QUALITIES CAMBI-CATHELIAL CHORALS.
COASTLINES CLASSICALLY CLEARFUL.

wheat whent wheigh wheighly whaaaaa whaaaaa whalet. Hoota.

dim demonly
damn diligent
don decadent
do dumb

Hoboep bedoboep bedoboep bedoo.
Melanie melody megady too.

A STORY ABOUT A FAMILY AND SOME PEOPLE CHANGING

do?
do you?
do you do do?
don't we.
oui do.
we do.
doot.
do.

SOULSTICES SALLYING SUBSTITUTE SAILS.
SANCTITIES SCOURACING SEPHALITE CERVIX.
CERTITUDES CIRCLING CERTAIN SEDUCTIONS.
SERVICES CIRCUITING SALTED CELIBATES.

fry fishly
fly freshly
find fightly
fight fright

fish freely
flee feetly
feel fleshly
fry flight

Whooooooooooooooooo Whooooooooooooooooo Whhhheeeeeeeed deeeee deeee deee deet.
Deet.

FORTRESSES FOLLYING FIDGETING FELLS.
FELLOWSHIPS FASTENING FALLING FAULTX.
FALLACIES FACETING FACTORED FOLDS.
FAMILIES FASHIONING FEEBLE FOIBLES.

jar jealousy
jolt gently
join jesturing
jeer laded

jim gemly
jail genetals
jerk joyously
jump lack

PASSAGES PARRYING POSTHUMOUS PLAYS.
PARODIES PARROTING POSSIBLE PLAYTEXT.
PROPERTIES PLUMMETING PALPABLE PORTIONS.
PARIETIES PALPATING PLIANTLY PALED.

This is
This it
is it.

This it
Thit it
it it.

Polly pom
Pim pom
Pim pam pom.

Opalacial lily towers hour achoired listening given gone.
Pagirathick mandicator palmegaitting gotted genesthail,
properly.

REAP ROSES
READ ROACHES
REACH RIVERS
RIDE RISE

LEAP LOSSES
LEAD LILIES
LEAVE LEADING
LIVE LIED

aBEND aMEND
a men a bend
den
dem
demmon
an end
un end
a mend
amen to a men
a don't
a men
Hoota.

BYRD HOFFMAN/KENNETH KING/ANN WILSON
ALL MY LOVE Cindy

HAP HAT HATH HATH HAT HAP HAT HATH HAT HATH
HAP HAT HATH HATH HAT HAP HAT HATH HAT HATH
HAP HAT HATH HAT HAT HAP HAT HATH HAT HATH

HAT HAT! HAT ~~HAT~~ HAT HAT HAT ~~HAT~~ ~~WHAT~~ ~~WHAT~~

HAP HAT HATH HAT HAT HAP

HAP HAT HATH THE HAT HAP HATH HATH HATH HATH HATH HATH HATH

HATH HATH HATH
HAP HAT I CAN'T BELIEVE YOU ARE A LAWYER'S ASSISTANT

DOE OK KOK

HAD HAT HATH HAT HAT H

HAP HAT HATH HAT HAT IN

HAP HAI HATH HAT HAT
HAP HAT HATH HAT HAT

HAT HAT HAT HAT HAT

HAT HAT HAT HAT HAT HAT
HAT HAT DON'T YOU KNOW THAT IS IPSICK

HAT - HATH - HAT HAP DIPSICK
IT DOESN'T MEAN A THING

IT'S LAIN - IT DOESN'T MEAN A THING

what is the
-HERE-

THREE

~~SECRET~~

11. 11. 1941

Handwritten: 1000

Prologue

The stage is the same as in the prologue for Act I. The books are gone. The screen is down. The arches once again reveal a brightly lit vast space. The sound of surf is heard in the background. A woman is standing downstage left her back to the audience. She is wearing a white silk shirt and black rayon pants. She ignores her surroundings, moving in a totally self-absorbed manner following her own thoughts in silence. She moves slowly in a complete turn taking four minutes.

Blackout

When the lights come up the arches once more are filled with grey filing books. The woman is back in position. The woman turns toward the audience and speaks, her words punctuated by music played on an offstage harpsichord.

I was walking in an alley
you are beginning to look a little strange to me
I'm going to meet them outside

. . .
. . .
. . .

. . .
I just wonder if I'm not making a move backwards
isn't that the most important thing
I guess I walked into the right office this morning
I've been up for hours
so why aren't you on your date
he's out there shovelling
he's out there shovelling the driveway
and then this fool rushes in
he's not there
so why don't you shut up your rotten mouth
a lot of nerve
I just wonder if I'm not making a move backwards
isn't that the most important thing
so why don't you shut up your rotten mouth
a lot of nerve

END

1

black black black black black black black black
black black black black black black black black
black black black black black black black lack
black black black black black black black black
black black black black black black black black
black black black black lack black black black
black black black black black black black black
black black black black black black lack black
black black black black black black black black
black black black black lack black black black
black black black black lack black black black
black ball black ball black ball
bath sent bath sent
black black black black
black ball black ball black ball
bath sent word
black black black black
black ball black ball black ball black ball
black ball
bath sent
black black black
black ball black ball black ball black ball
black ball black ball black ball black ball
bath sent bath sent
bath sent word bath sent word
black ball bath sent word
black ball bath sent word come on in afternoon
and hopes will bring her off

2

lazy dog when time before i told him what
if he did not mend his hand this is death
without reprieve if i may venture forty
pounds i can get more

3

I CAN GET MORE

4

tis a pity
tis a pity
tis a pity
tis a pity
tis a pity
tis a pity

De tekst van the CIVIL warS

act 1 scene b part 1

film of a giant tree falling

a winter day, blowing snow, sound of wind

*actor 4 holding a hunting rifle has dialogue with
actor 11 who enters leaning on a crutch*

4 nietes
11 what's the matter you are slowing down
4 graaf word wakker graaf word wakker
E 11 can't you hear go on
4 het maakt niet uit wie je gelooft
11 i was afraid you would let me down
4 dacht ik al
11 please please
4 het is lang geleden
11 obviously not enough for me
4 jij hebt een doel voor ogen
11 i'm after x
4 nog steeds geen nieuws... hoewel ze had een zwarte
baard... niet zo belangrijk dus
11 ah that's great
blackout

actor 11 enters quickly A voices whisper off stage

11 close the door
E A close the door
11 je n'ai pas beaucoup de temps
E A i haven't got much time

11 ein paar sagten film
E A some suggested pictures
11 speel op safe probeer het alleen
E A play it safe try to go it alone
11 i don't want to tap dance
E A i don't want to tap dance
11 donnez-moi quinze minutes
E A give me fifteen minutes
11 okay
E A okay
11 ja mein herr das kostet zeit
E A yes sir it takes time
11 wat was tijd een eeuw geleden vandaag
E A what was time a century ago today
11 close the door
E A close the door
11 je n'ai pas beaucoup de temps
E A i haven't got much time
11 ein paar sagten film
E A some suggested pictures
11 speel op safe probeer het alleen
E A play it safe try to go it alone
11 i don't want to tap dance
E A i don't want to tap dance
11 donnez-moi quinze minutes
E A give me fifteen minutes
11 okay
E A okay

act III scene E

- 1 Child (Seth Goldstein)
- 2 Father (Ben Halley, Jr.)
- 3 Frederick the Great (Priscilla Smith)
- 4 Young man (Thomas Derrah)
- 5 Aunt (Frances Shrand)
- 6 Young woman (Diane D'Aquila)
- 7 Mother (Shirley Wilber)
- 8 Old man/Grandfather (Jeremy Geidt)
- 9-26 Ensemble of Civil War soldiers

Patrick Bradford
Patrick Curry
Jeff Goldman
Stephen Gutwillig
Robert Meek
Christopher Moore
David Phillips
Charles Puckette
Chad Raphael
Pauls Raudseps
Rick Reynolds
Adam Rogers
Richard Rutkowski
Samuel Sifon
David Silver
Martin Szafranski
Jared Waye
Anthony Yoffe



music: "In My Merry Oldsmobile,"
Gus Edwards

morning before battle
tents, a lone guard, low music

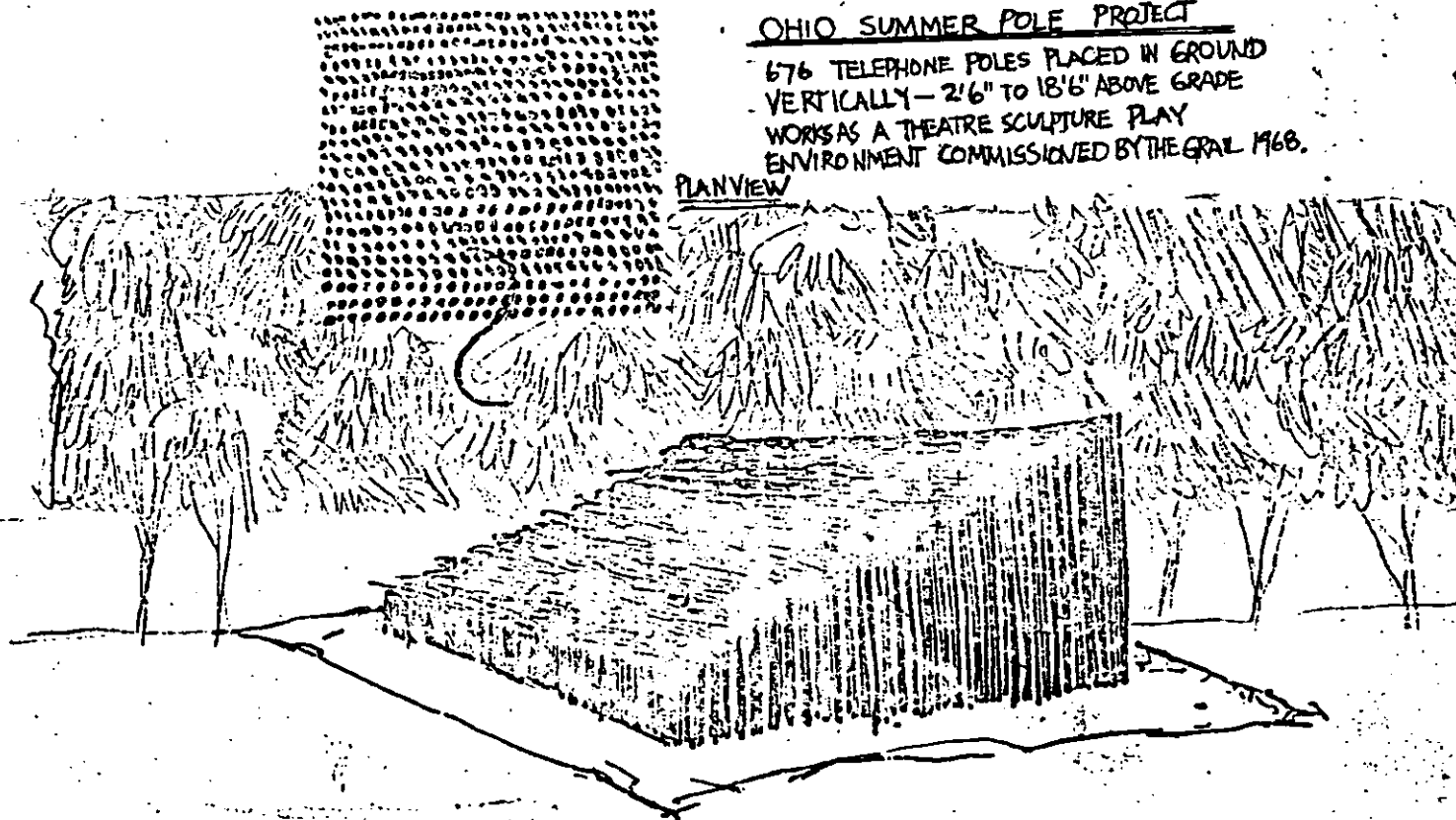
soldiers wake up and gather around fire

- 9 good morning
- 10 it is a terrible war
- 11 want some coffee
- 12 yeah
- 13 those trees were splintered their branches cut off
- 14 hm ... yeah
- 13 he looked very pale when walking weak it's reported he's in the hospital
- 13 yeah ... hm ... yeah
- old man dances across the stage*
- 14 coffee ?
- 15 NO
- 16 all right

OHIO SUMMER POLE PROJECT

676 TELEPHONE POLES PLACED IN GROUND
VERTICALLY - 2'6" TO 18'6" ABOVE GRADE
WORKS AS A THEATRE SCULPTURE PLAY
ENVIRONMENT COMMISSIONED BY THE GRAL 1968.

PLAN VIEW

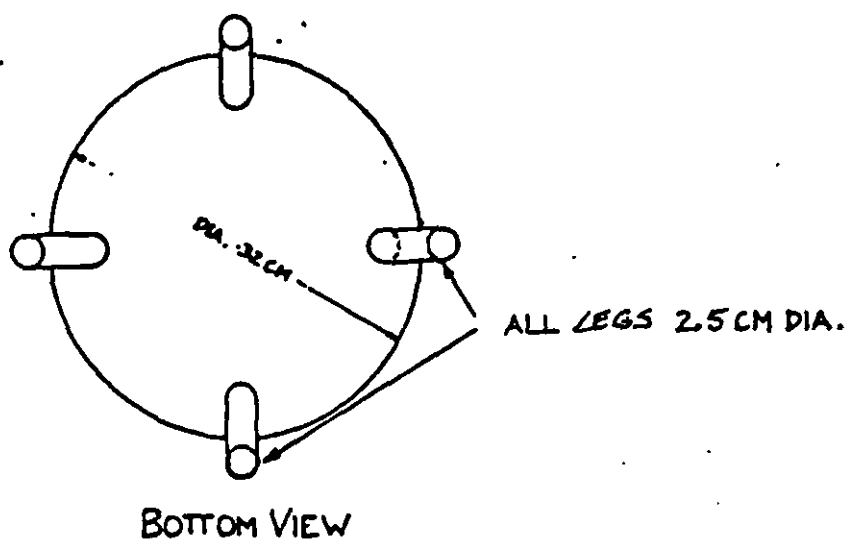
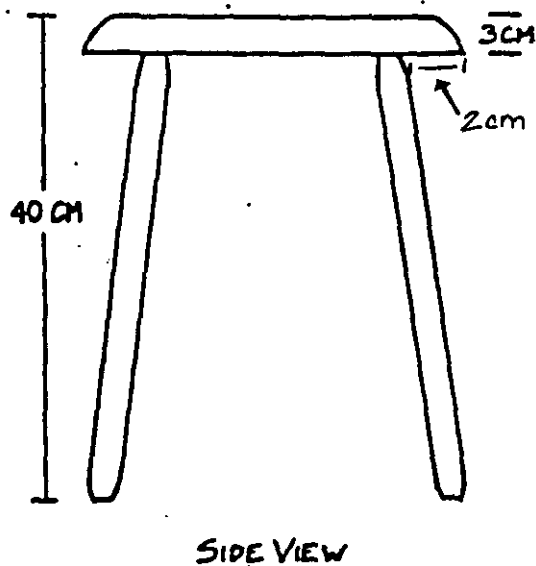


THE BYRD HOFFMAN FOUNDATION, INC.

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance
by Robert Wilson

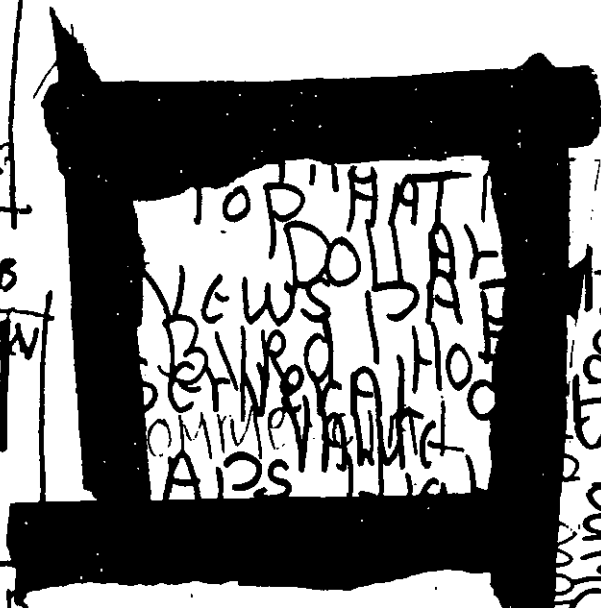
Stool design by Robert Wilson

STOOL: ALL WOOD PAINTED WHITE





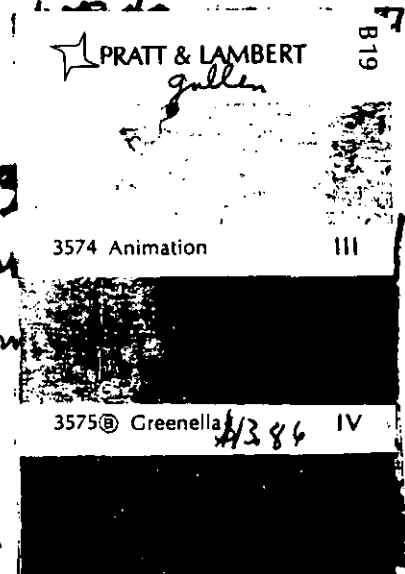
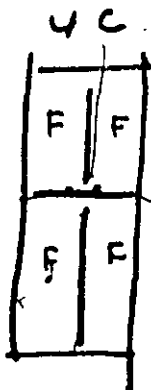
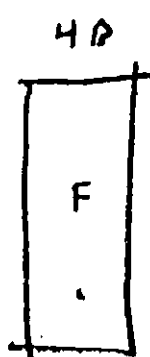
2A wandville
JUST movements



Ching Street
AN ACUE STICK
THE RA
AND
HI SHOES



BLADE wandville
movement/words I

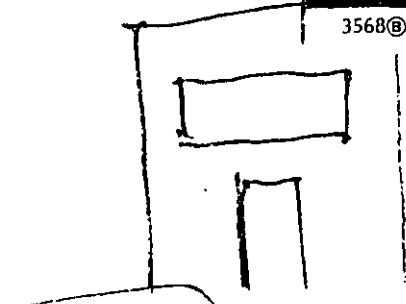


1A

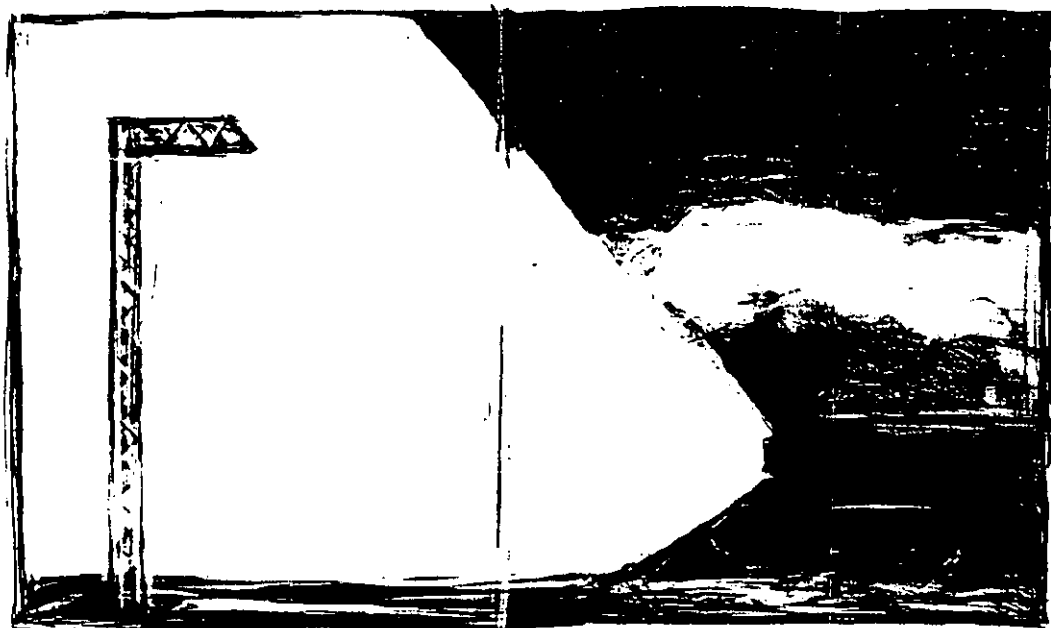
3A

1) TABLE 15' x 4 1/2'

2) 41 CHAIRS

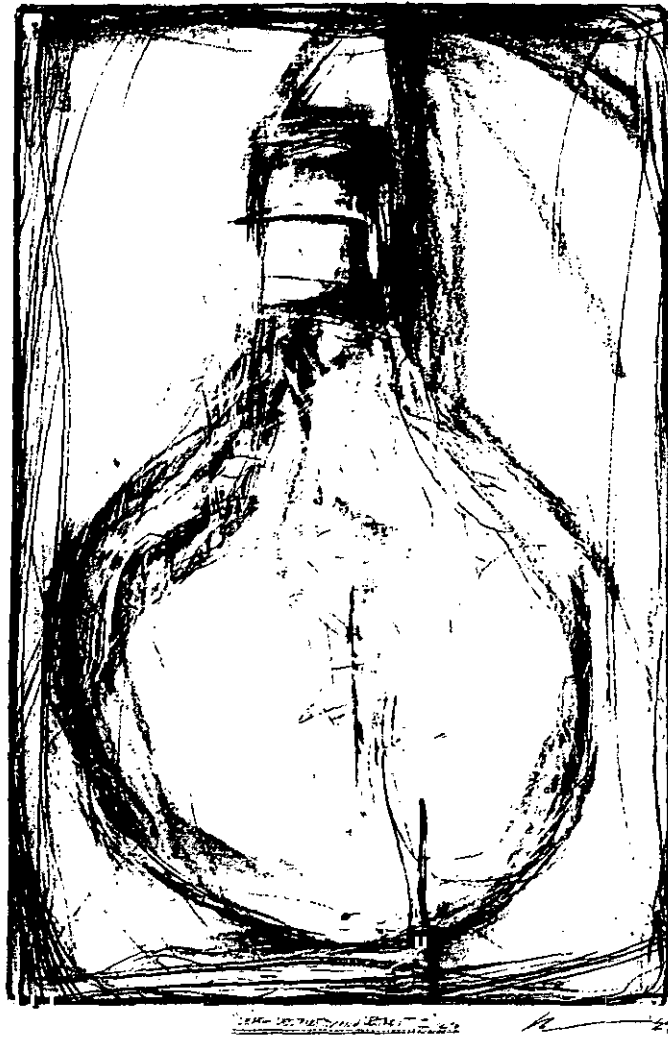


TARGET



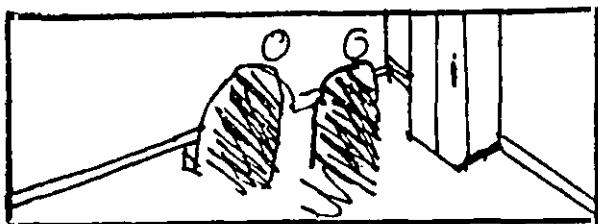
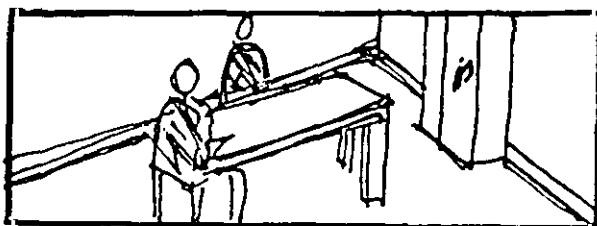
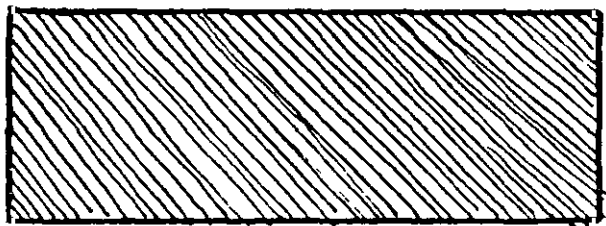
EINSTEIN ON THE BEACH

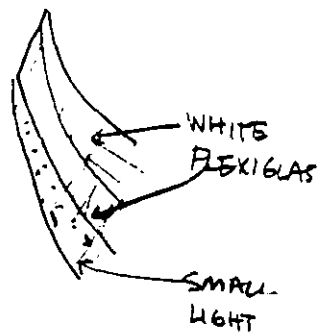
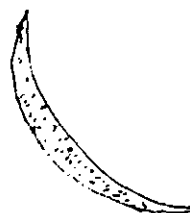
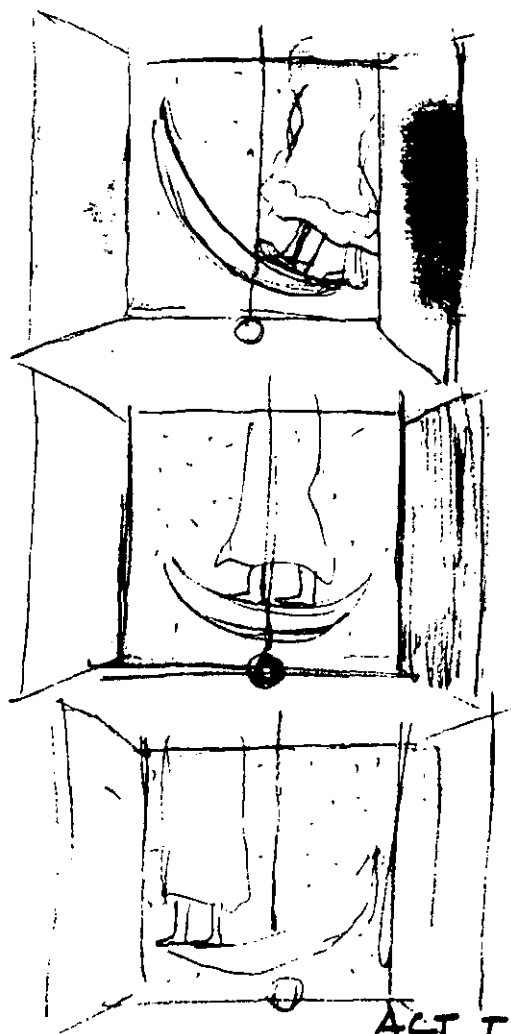
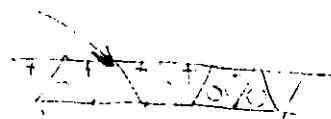
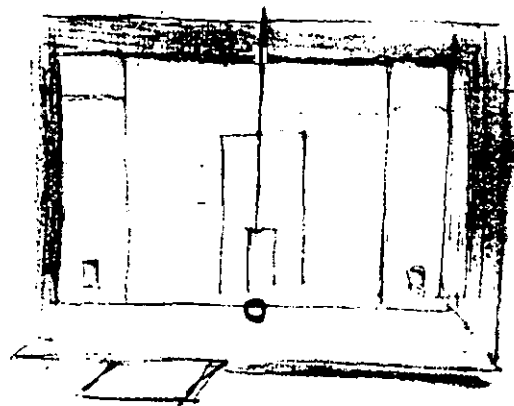
I am bored with dying of a broken heart. Everything I timidly start fails with a boldness before unknown.



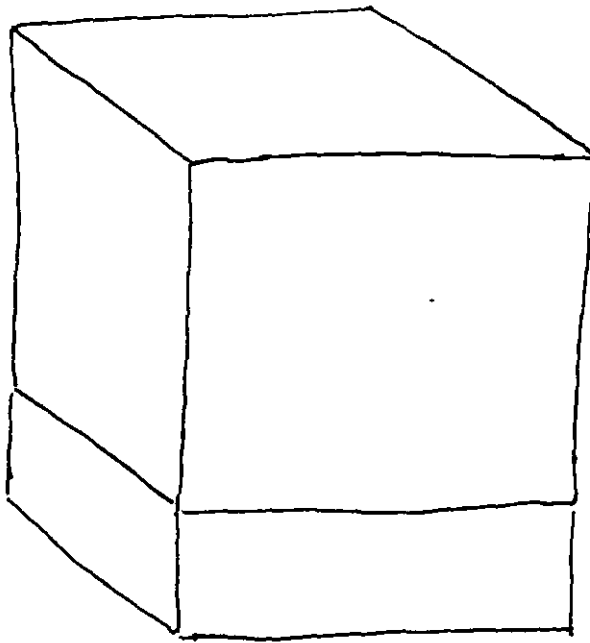
DEATH DESTRUCTION AND DETROIT I

People say,
sometimes,
timidly.

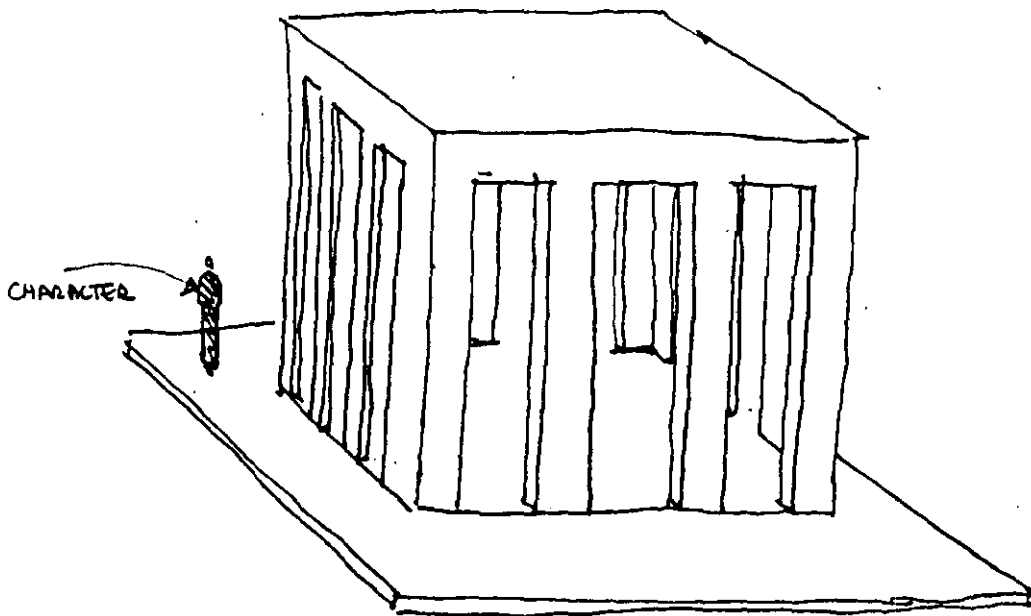




ACT TWO



1) CUBE ROOM COMPLETELY CLOSED W/ PATIO FOLDED DOWN

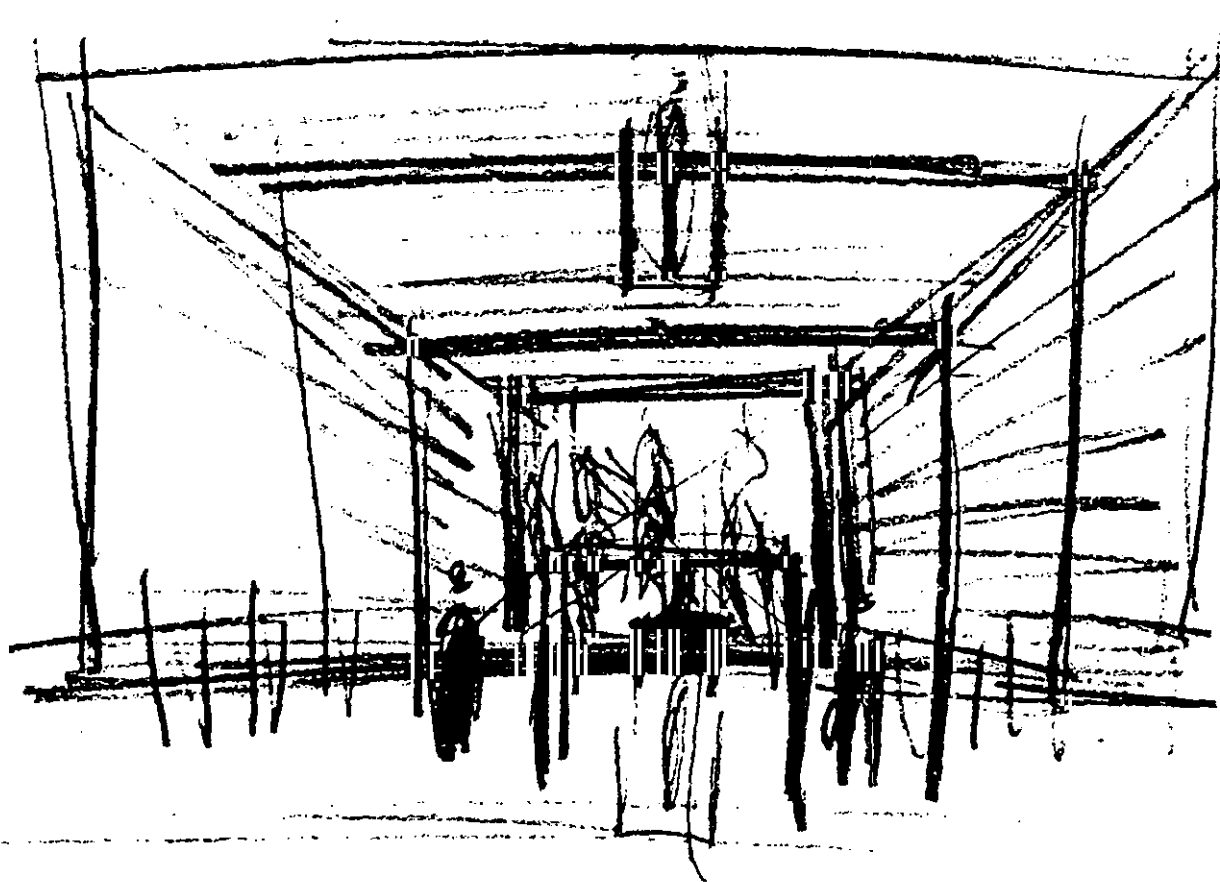
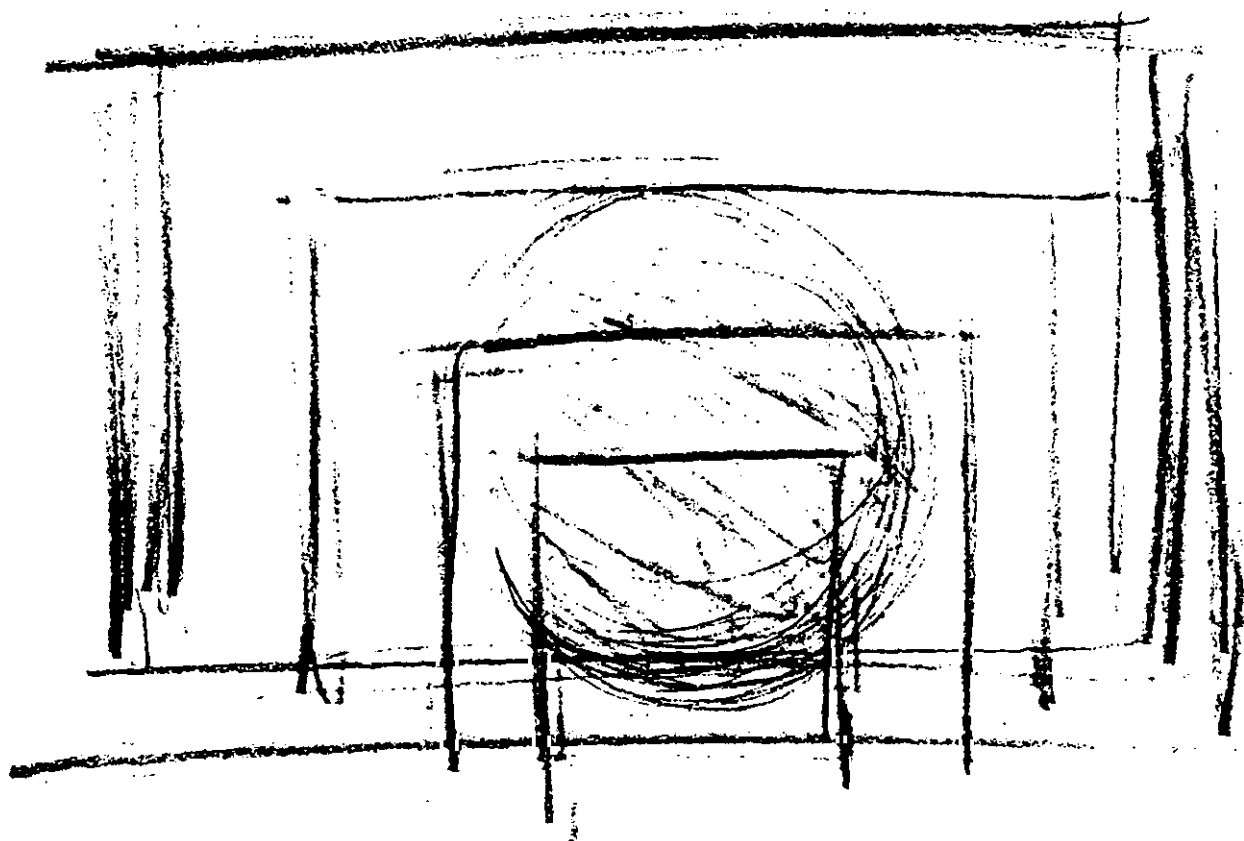


2) CUBE ROOM W/ METAL SHUTTERS OPEN AND PATIO FOLDED OUT



THE MAGIC FLUTE

It is the
space between the loud-speakers that is to be considered:
From a desire for clarity, great.



TRIAL

Es el eco del silencio. Porque Robert Wilson no escribe. Ni lee. Sólo mira, observa. Dibuja. Y construye. La fuente de su inspiración es visual. Y el resultado de su creación artística es la manifestación de esta actitud. La labor literaria de Wilson es muy escasa. No se ha preocupado por explicar con letras impresas (palabras) el significado de su trabajo. Incluso en la esfera de lo personal se expresa por escrito con brevedad. Han sido otros los encargados de rellenar las páginas de la larga y prolífica historia de su vida y su obra. Sólo en la Biblioteca de Libros Raros y Manuscritos de la Butler Library en la universidad de Columbia, en Nueva York, hay más de 250 cajas con un único tema: Robert Wilson. En ellas se encuentran documentos relacionados con sus producciones, textos de colaboradores, artículos de prensa de todo el mundo, libros, catálogos, programas... Más de treinta años de arte contemporáneo contados en palabras. A continuación aparece una lista de textos publicados escritos por Wilson o bien acerca de Wilson. El criterio de selección ha seguido las pautas de la Byrd Hoffman Foundation y de los principales libros monográficos sobre el director norteamericano. También ha sido corregido y completado a través de la investigación como base del presente estudio.

6.1 Textos de Robert Wilson

1988

- AMBLARD Philippe, WILSON Robert, "Medée", Beba Productions, París

1983

- WILSON Robert, "the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down", Herscher, París

1974

- WILSON Robert, "Une lettre pour la Reine Victoria: un opéra en 4 actes", Presses de l'Université, París

1970

- HOFFMAN Byrd (Robert Wilson), notas de producción de "The King of Spain", New American Plays vol. 3, págs. 243-272

ARTÍCULOS DE ROBERT WILSON

1982

- WILSON Robert, "The Golden Windows" (Prólogo y 1ª parte), Théâtre/Public nº48, noviembre/diciembre, págs. 62-84

1972

- WILSON Robert, "Notes de travail" (Textes, images, gravures, dessins, sur les spectacles de la compagnie The Byrd School of Byrds), Cahiers Renaud-Barrault nº81/82

ENTREVISTAS CON ROBERT WILSON

1990

- DUPONT Joan, "Sound & Vision", Opera Now, Londres, agosto/septiembre

- MIGNET Dorine, "Room for Salome. Interview with Robert Wilson", *Energieen* (catálogo), Stedelij Museum, Amsterdam, págs. 112-113

1989

- MOUSSEAU Jeff, "Robert Wilson" (The Forest), *Splash*, abril

1987

- HENKEL Gabriele, "Interview with Robert Wilson", *Die Presse*, Viena, mayo 30/31
- PRIKKER Bertel Thorn, "I Just Want to Be Normal", *Ricochet*, otoño, págs. 31-37

1986

- SHOWN John, "Robert Wilson", *Forum*, Austin (Texas), julio/agosto

1985

- BRODY Jacqueline, "Robert Wilson, Performance on Paper", *Print Collector's Newsletter* n°16, septiembre/octubre, 117-124
- FRICK Tom, "A Conversation with Robert Wilson", *Art New England* n°6, junio, págs. 4-20
- SHYER Laurence, "Robert Wilson: the CIVIL warS and After", *Theater* n°16, verano/otoño, págs. 72-80

1983

- SHYER Laurence, "Robert Wilson: Current Projects", *Theater* n°14, verano/otoño, págs. 83-98

1982

- FRIEDL Peter, "Une perception autre", *Théâtre/Public* n°48, nov./dic., págs. 54-59

1980

- LESCHIG Gregor, "De la pésie, des mathématiques et pas de signification profonde", *Théâtre/Public* n°36, noviembre/diciembre, págs. 10-15
- SCARPETTA Guy, "Le théâtre américain", *Théâtre/Public* n°31, enero, págs. 4-11

1979

- COE Robert, "Death Destruction and Detroit: Robert Wilson's Tale of Two Cities", *Performance Art Vol I* n°1, Nueva York

1978

- LOTRINGER Sylvere, "Robert Wilson Interview", *Semiotexte* n°3, págs. 20-27
- SCARPETTA Guy, "Bob Wilson: I was sitting in my patio", *Art-Press* n°15, febrero, p. 30

1977

- LESSCHAEVE Jacqueline, "Réponses", *Tel Quel* n°71/73, otoño, págs. 217-225

1975

- ALENIKOFF Frances, "Scenario: A Talk with Robert Wilson", *Dancescape* n°10, otoño/invierno, págs. 11-21

TEXTOS/REFERENCIAS ACERCA DE ROBERT WILSON

1996

- DELGADO María M., HERITAGE Paul, *In Contact with the Gods? Directors talk Theatre*, "Robert Wilson", Manchester University Press, Manchester/Nueva York, págs. 299-308.
- MARRANCA Bonnie, *Ecologies of Theater*, "Ecologies of Theater I: Gertrude Stein, John Cage, Robert Wilson: The Play of Landscape/Robert Wilson and the Idea of the Archive: Dramaturgy as an Ecology", págs.34-47; "The Forest: Robert Wilson and the Multiculturalism", The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, p. 233-241

—*The Theatre of Images*, "A Letter for Queen Victoria/Robert Wilson", The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland (primera edición: Drama Book Specialists, 1977), págs. 46-108

- HUXLEY Michael, WITTS Noel (editores), *The Twentieth Century Performance Reader*, "Robert Wilson/Interview", Routledge, Londres, págs. 384-398

1994

- KAYE Nick, *Postmodernism and Performance*, "Looking Beyond Form: Foreman, Kirby, Wilson", St. Martin Press, Nueva York, págs. 46-70

1992

- ALBRECHT Gerd (editor), *Der Hamburger Parsifal: Eine Provokation?*, Christians Verlag, Hamburgo
- BRUSTEIN Robert, *Reimagining American Theatre*, Hill and Wang, New York
- COLE Susan Leztler, *Directors in Rehearsal*, Routledge, Nueva York
- REINALT Janelle G., ROACH Joseph (editores), *Critical Theory and Performance*; ROSE John, "Textuality and Authority in Theatre and Drama: Some Contemporary Possibilities" (págs. 146-155), The University of Michigan Press, Michigan
- VANDEN HEUVEL Michael, *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text*, The University of Michigan Press, Michigan

1991

- BIRRINGER Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, The University of Indiana Press, Indiana
- PASQUIER Marie-Claire, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, París

1988

- VV AA, *Contemporary Theatre, Film and Television*, 1ª edición
- VV AA, *Who's Who in America*, 45 ed.; 44 ed., 1986; 43 edición, 1984; 42 ed., 1982
- BRADBY David, WILLIAMS David, *Director's Theatre*, Macmillan Modern Dramatists, Londres
- ARMSTRONG Gordon S., *Images in the Interstice: The Phenomenal Theater of Robert Wilson*, Vol. XXXI N°4
- BROCKETT Oscar G., *The Essential Theater*, 4ª edición, Holt, Reinehart and Winston, NY

1986

- VV AA, *Contemporary Dramatists*, edición revisada

1985

- VV AA, *Les voix de la création théâtrale: V. García, R. Wilson, G. Tovstonogov, M. Ulusoy*, Vol. XII, Ed. du CNRS, París

1982

- VV AA, *Contemporary Artists*, 2ª edición
- SHANK Theodore, *American Alternative Theatre*, Grove Press, Nueva York

1981

- VV AA, *Contemporary Authors*, edición revisada, Vol. 2; Vol. 49-52, 1975

1978

- PASQUIER Marie-Claire, *Le théâtre américain d'aujourd'hui*, P.U.F., París

TEXTOS/MONOGRÁFICOS ACERCA DE ROBERT WILSON

1989

- SHYER Laurence, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theater Communications Group, Nueva York

1985

- DONKER Janny (Traducción de Cor Blok y Janny Donker), *The President of Paradise: A Traveller's Account of the CIVIL warS*, International Theater Bookshop, Amsterdam

1984

- NELSON Craig, *Robert Wilson: The Theater of Visions*, 2ª edición de *Robert Wilson: From a Theater of Images* de Robert Stearns, Harper & Row, Nueva York

1980

- STEARNS Robert, *Robert Wilson: From a Theater of Images*, Incluye el ensayo de John Rockwell "Robert Wilson's Stage Works: Originality and Influences", Contemporary Arts Center, Cincinnati, 1980

1978

- BRECHT Stefan, *The Theater of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt

1976

- QUADRI Franco, *Il teatro di Robert Wilson*, Bienal de Venecia

1973

- DENBY Edwin, *Two Conversations with Edwin Denby*, Byrd Hoffman Foundation, Nueva York

1972

- ARRABAL Fernando, *Théâtre 1972: Bob Wilson*, Christian Burgois, París
- BRECHT Stefan, *L'Art de Robert Wilson. Le Regard du Sord*, Christian Burgois, París

ARTÍCULOS ACERCA DE ROBERT WILSON

1991

- DU VIGNAL Philippe, "Bob Wilson Passe Present Futur", Art Press n°163, noviembre
- FAIRBROTHER Trevor, "Two Chairs and a Bed: Robert Wilson", Art Forum, NY, enero
- SOMMERS Michael, "From Stage to Salon: Robert Wilson Makes Forniture to be Seen On", Elle Decor, Nueva York, febrero
- STOEBER Michael, "RW Monuments Der Blinde Schwimmer", Profile Nord West, octubre

1990

- CRAMER Sibylle, "Wilson und Wolfe", Theater Heute, Zürich, enero
- HERSTTAT Claudia, "Robert Wilson: Herr der Buhne", Jardin des Modes, Suecia, julio/agosto
- KILB Andreas, VON OTTING Ludwig, KAHLE Ulrich, "Die Aufführung: Black Rider", Theater Heute, Zürich, junio
- MARX Robert, "Image Maker: Robert Wilson", Opera News, Nueva York, septiembre
- MINGS Ute, "Die Inszenierung: Wilson und Tschechow", Theater Heute, Zürich, febrero
- NADOTTI María, "Robert Wilson's Orlando", Artforum n°28, febrero, págs. 27-28

1989

- DONKER Janny, "De Rol van het meubel: Robert Wilson als antwerper", Archis, Utrech, septiembre
- MAURIN Frédéric, "Robert Wilson: Un Temps Venu D'Ailleurs", Art-Press (Número especial: Théâtre), págs. 208-211
- MARRANCA Bonnie, "The Forests Archive: Wilson and Interculturalism", Performing Arts Journal n°33/34, Nueva York
- PERFORMING ARTS JOURNAL "The Forest as Archive: Wilson and Interculturalism", Performing Arts Journal n°11/12, verano, págs. 36-44
- THOMSEN, Christian W. "Theaterguru Robert Wilson", Parnass, Linz, febrero
- VALENTINI Valentina, GRANDE Maurizio, TOMASINO Renato, "Incontro con Robert Wilson", Acquario, Palermo, mayo

1988

- ARMSTRONG Gordon S., "Images in the Interstice: The Phenomenal Theater of Robert Wilson", *Modern Drama* n°31, págs. 571-587
- ARTFORUM, "Robert Wilson: Quartet", *Artforum* n°26, mayo, págs. 151-152
- CURIGER Bice, BURCKHARDT Jaqueline (editores), "Collaboration Robert Wilson", *Parkett* n°17, Zúrich, págs. 111-121
- FAIRBROTHER Trevor, "Stretch-out, Robert Wilson's Einstein Chair", *Parkett* n°16, págs. 78-82
- GRANDJEAN Christine, "Great Day in the Morning", *Parkett* n°16, págs. 98-103
- LEHMANN Hans-Thies, "Robert Wilson, Scenographer", *Parkett* n°16, págs. 44-50
- LEVY Ellen, "Robert Wilson: Theater History, Theater as History", *Parkett* n°16, p. 66-69
- KAZAJIAN Dodie, "America's Opera", *ARTSVIEW*, Washington DC, invierno
- KERTESS Klaus, "In Robert Wilson's Forest", *Parkett* n°16, págs. 56-61
- SULLIVAN Scott, "Elizabeth I & the Rooster", *International Newsweek*, 20 junio

1987

- ARTFORUM, "Robert Wilson and David Byrne, The Knee Plays", *Artforum* n°25, pág. 131
- BEHAN Henri, "Robert Wilson: Man of the Modern Theater", *The World & I*, Washington DC, enero
- CLAY Caroline, "Unfinished Symphonies", *Esquire*, Nueva York, mayo
- DIE ZEIT, "Der bunte Reiter" (The Black Rider), *Die Zeit*, Berlín, 4 mayo
- FINTER Helga, "Robert Wilson en Allemagne: DD+D", *Drailles*, Nîmes (Francia), verano
- HENRICHS Benjamin, "Die ästhetische Riesenmaus" (Death Destruction and Detroit II), *Die Zeit*, Berlín, 6 marzo, pág. 44
- MICHAEL Rolf, "Hier Hat Das Schauspiel Noch Visioner", *Theater Heute*, Berlín, noviembre
- STANSBURY David, "Getting...", *3rd Coast*, Austin (Texas), enero
- THORN PRIKKER Bertel, "I Just Want to Be Normal", *Ricochet*, Nueva York, otoño

1986

- FUCHS Elinor (editora), "Casebook: Robert Wilson's Alcestis Performing Arts Journal n°28, Nueva York, verano
[Declaraciones de Laurie Anderson, John Coklin, Diane D'Aquila, Suzushi Hanayagi, Tom Kamm, Hans Peter Kuhn, Mark Oshima, Paul Rudd, Jennifer Tipton y el texto de Heiner Müller "Description of a Picture/Explosion of Memory" traducido por Carl Weber]
- JOHNSTON Jill, "Family Spectacles", *Art in America* n°74, Nueva York, págs. 94-106
- NEW REPUBLIC, "Advanced Machines", *New Republic*, 16 junio, págs. 27-29
- ROGOFF Gordon, "Hamletmachine", *Performing Arts Journal* n°28, Nueva York, verano, págs. 54-57
- ROGOFF Gordon, "Hamletmachine", *The Village Voice*, Nueva York, 20 mayo
- THEATER, "Structuring Stories: Robert Wilson's Alcestis", *Theater*, otoño/invierno, págs. 56-59
- VILLAGE VOICE, "Robert Wilson's Alcestis, A Classic for the 80's", *Village Voice*, Nueva York, 29 julio, págs. 38-40
- WILSON Eric, "The Theater of Robert Wilson", *Performing Arts*, Los Ángeles (Texas), junio

1985

- HARRIS Melissa, "Robert Wilson" (Einstein on the Beach en Brooklyn Academy of Music), *Flash Art* n°121, marzo, pág. 44
- HOWELL John, "Forum: What a Legend Becomes", (Einstein on the Beach), *Artforum* n°23, marzo, pág. 90
- LIPMAN Samuel, "Einstein's Long March to Brooklyn", *The New Chrriterion* n°3, febrero, págs. 15-24

1984

- DIE ZEIT, "Die Nacht der Könige" (the CIVIL warS), *Die Zeit*, 26 enero, págs. 33-34
- GERARD Jeremy, "High Profile: Robert Wilson", *Dallas Morning News*, Dallas, 20 mayo
- GUSSOW Mel, "Einstein Beckons us to the Fourth Dimension", *The New York Times*, Nueva York, 23 diciembre

- HARRIS Dale, "Robert Wilson's Epic Vision", Connoisseur, abril
- QUADRI Franco, "Robert Wilson: It's About Time", Artforum n°23, Nueva York, octubre, págs. 76-82
- ROCKWELL John, "Opera: Medee Paired with Medea in Lyons", The New York Times, Nueva York, 1 noviembre
- ROUSE John, "Theater in Berlin: Robert Wilson, Texts and History; CIVIL warS German Part", Theater n°16, Berlín, otoño/invierno, págs. 68-74
- WALSH, Michael. "A Tree Grows and Grows", Time, Nueva York, 21 mayo

1983

- FINTER Helga, "Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice", Modern Drama n°26, págs. 501-527
- SHYER Laurence, "Robert Wilson: Current Projects", Theater, verano/otoño
- UMBACH Klaus, "Olympisches Fussball-Ballet", Der Spiegel, Berlín, 4 julio

1982

- SKASA Michael, "Die Underfenster offnen sich, Robert Wilson in Munchen. Ein Stillerer Richard Wagner", Theater Heute, Berlín, julio
- TAUBIN Amy, "Talking Through Customs at the Video Border", Alive, sept./oct., p. 30-32

1981

- BLY Mark, "Notes on Robert Wilson's Medea", Theater Heute n°12, Berlín, págs. 65-68
- FRIEDL Peter, "Robert Wilson: Die Balance zwischen den Wachttraumen der Zuschauer und meinen eigenen Bildern finder", Theater Heute, Berlín

1980

- ARATA Louis O., "Dreamscapes and Other Reconstructions: The Theater of Robert Wilson", Kansas Quarterly vol 12 n°4, Kansas State University, Manhattan (Kansas), págs. 73-86
- BRUSTEIN Robert, "Theatre in the Age of Einstein: The Crack in the Chimney" (En Critical Moments: Reflection on Theatre & Society, ensayo de 1978), Nueva York
- JOHNNEN Jörg, "Der Sinn gehört der Sphäre der Selbstbedienung", Saft Wilson; Curious George, Knowles/Wilson, Fünfter Dialog", Theater Heute n°9, Berlín, sept., págs. 28-29
- MUNK Erika, "And Thereby Hangs a Tail" (Dialog/Curious George), Village Voice, Nueva York, 2 julio, pág. 65
- OWENS Craig, "Robert Wilson: Tableaux", Art in America, Nueva York, noviembre
- RAINER Ivonne, MONK Meredith, KING Kenneth, "R.E.: Croce", Live, págs. 18-22

1979

- MÜLLER Heiner, "Reflections on Post-Modernism", New German Critique n°6, invierno, págs. 55-57

1978

- ARTFORUM, (Reseña de la exposición de esculturas de Robert Wilson en Goodman Gallery), Artforum n°16, febrero, págs. 64-65
- CLAY Carolyn, "Robert Wilson's Moving Pictures", The Boston Phoenix, Boston, 18 julio
- CHAILLET Ned, "Robert Wilson and the Language of Movement", The Times Saturday Review, Londres, 10 junio
- DE ROTHSCHILD Eric, "Eugene Ionesco-Bob Wilson: Il ne faut jamais lire les critiques", Egoiste, París, julio/agosto
- FAUST Wolfgang Max, "Tagtraum und Theater", Sprache im Technischen Zeitalter n°60, enero/marzo, págs. 30-58
- LARSON Kay, "Robert Wilson", Art News n°77, marzo, pág. 172
- LOBER Richard, "Robert Wilson: Multiples", Artforum, Nueva York, febrero
- OWENS Craig, "Einstein on the Beach: The Primacy of Metaphor", October n°4, págs. 21-32

1977

- BARRACKS Barbara, "Einstein on the Beach", Artforum n°15, Nueva York, febrero, págs. 31-36

- GOLDBERG Jeff, "Robert Wilson and Einstein on the Beach", New York Arts Journal, Nueva York, primavera
- LORBER Richard, (Reseña de I Was Sitting... en Cherry Lane Theatre), Artforum n°16, septiembre, pág. 7
- MARRANCA Bonnie, "Robert Wilson, the Avant-Garde and the Audience", New York Arts Journal, Nueva York, primavera, págs. 19-20
- OWENS Craig, "Einstein on the Beach: The Primacy of Metaphor", October vol 4, MIT Press, Cambridge, otoño
- SHAPIRO David, "Notes on Einstein on the Beach", New York Arts Journal, Nueva York, primavera, págs. 21-22

1976

- ARAGON Louis (Traducción de Linda Moses), "On Robert Wilson's Deafman Glance", Performing Arts Journal, Nueva York, primavera, págs. 3-7
- FLAKES Susan, "Robert Wilson's Einstein on the Beach", The Drama Review n°20, Nueva York, diciembre, págs. 69-82
- SIMMER Bill, "Robert Wilson and Therapy", The Drama Review, Nueva York, marzo, págs. 99-110

1975

- ARONSON Arnold, "The \$ Value of Man", The Drama Review n°19, Nueva York, septiembre, págs. 106-110
- LONEY Glenn, "Dressing Robert Wilson's The Life and Times of Joseph Stalin", Theater Crafts, Nueva York, mayo/junio
- NEW REPUBLIC, "The \$ Value of Man", New Republic n°172, 31 mayo, págs. 20, 33
- TOMKINS Calvin, "Time to Think: Profile of Robert Wilson", The New Yorker, Nueva York, 13 enero, págs. 38-62
- TUCKER Call, "An Entirely Unfamiliar Human Way of Perceiving the World", The Village Voice, 24 marzo, págs. 71-72

1974

- DEAK Frantisek, "Robert Wilson", The Drama Review n°18, Nueva York, junio, págs. 67-73
- DE LA FRUGIERE Philippe, "Robert Wilson", Art Press, París, septiembre/octubre
- KAUFFMAN Stanley, "Robert Wilson" (The Life nad Times of Joseph Stalin), New Republic n°171, 5 enero, págs. 16, 33-34
- STODOLSKY Ellen, "New Dance/Theater: Theater that Moves", Dance Magazine, NY, abril

1973

- DENBY Edwin, "You Never Heard of a Silent Opera", The New York Times, Nueva York, 9 diciembre, pág. 10
- KALEM T.E., "Labyrinthine Dream: The Life and Times of Joseph Stalin", Time, Nueva York, 31 diciembre
- LANGTON Basil, "Journey to Ka Mountain", The Drama Review n°21, NY, junio, p. 48-57
- TRILLIN Ossia, "KA Mountain and GUARDenia Terrace", The Drama Review n°17, Nueva York, junio, págs. 33-37

1972

- CAHIERS RENAUD BARRAULT, "The Byrd Hoffman School of Byrds: Textes, images, gravures, dessins, notes de travail sur les spectacle de la Compagnie", Cahiers Renaud Barrault n°81-82, París

1971

- BARNES Clive, "Must There Be A Story" (Deafman Glance), The New York Times, Nueva York, 24 marzo, pág. 5
- CORVIN Michael, "A Propos de deus Spectacles de Robert Wilson: Essai de Lecture Sémiologique", Cahiers Renaud Barrault n°77, París

PROGRAMAS/TEATRO, ÓPERA

1990

- *William Shakespeare: König Lear* Dibujos y esculturas/muebles de Robert Wilson. Schauspielhaus, Frankfurt
- *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets* Dibujos de Robert Wilson, letras de Tom Waits y textos de William S. Burroughs, August Apel, Friedrich Laum, Thomas de Quincey y Otto von Graben, Thalia Theater, Hamburgo
- *The Forest* Libro de Robert Wilson y texto de Heiner Müller y Darryl Pinkney, Theater der Freien Volksbühne, Berlín

1989

- *Orlando* Dibujos de Robert Wilson y diario y cartas de Virginia Woolf, Schaubühne (Berlín), Frankfurt am Main, Frankfurt
- *Schwanengesang* Texto de Anton Chéjov y dibujos y muebles de Robert Wilson, Kammerspiele Schauspielhaus (Múnich), Frankfurt am Main, Frankfurt

1988

- *The Forest* Declaraciones de Robert Wilson, Heiner Müller, David Byrne y Darryl Pinkney, Theater der Freien Volksbühne-Kulturstadt Europas, Berlín

1987

- *Robert Wilson: Death Destruction and Detroit* Schaubühne, Berlín

1985

- *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* Entrevista de Jonathan Marks a Robert Wilson, telegrama de Heiner Müller a Robert Wilson y fragmentos del guión, American Repertory Theatre, Cambridge

1976

- *Einstein on the Beach* Edición de Vicky Allata, ensayo sobre Robert Wilson de Vicky Allata y ensayo sobre Philip Glass de Richard Foreman, Brooklyn Academy of Music, Nueva York

1974

- *A Letter for Queen Victoria* Textos de Robert Wilson, Stephan Brecht, Christopher Knowles, Cindy Lubar y James Neu; caligrafía de Cindy Lubar, Festival de Otoño, París

CATÁLOGOS/EXPOSICIONES

1991

- *Robert Wilson* Textos de Heiner Müller, John Cage y Emilio Ambasz. Conversación entre Umberto Eco y Robert Wilson. Catálogo de la exposición "Robert Wilson" (esculturas/muebles, dibujos, vídeo "Mr. Bojangles Memory"), Centre George Pompidou, París
- *Robert Wilson's Vision* Textos de Trevor Fairbrother, Susan Sontag, Richard Serra y William S. Burroughs. Estudios: Virginia Abblitt y Peter Barr. Catálogo de la exposición "Robert Wilson's Vision" (esculturas/muebles, dibujos, vídeos), Museum of Fine Arts, Boston, en asociación con Harry N. Abrams Inc. Publishers, Nueva York
- *When We Dead Awaken* Robert Brustein, American Repertory Theatre, Cambridge

1989

- *Orlando* Dibujos de Robert Wilson y ensayo de Darryl Pinkney, Annemarie Verna Galerie, Zürich

1987

- *Robert Wilson: Erinnerung an eine Revolution* Instalación. Texto de Brigitte Reinhardt, Galerie der Stadt, Stuttgart
- *Robert Wilson: Parziva* Ensayo de Jörg Krichbaum, Galerie Harold Behm, Hamburgo

1986

- *Robert Wilson: Die Lithographischen Zyklen 1984-1986* Dibujos de "Medea", "Parsifal" y "Alceste". Introducción de Fred Jahn, Verlag Galerie Fred Jahn, Múnich

1985

- *New Works on Paper 3* Texto de Bernice Rose, Museum of Modern Art, Nueva York

1984

- *the CIVIL warS: Drawings, Models and Documentation* Edición de Andrea P.A. Belloli, ensayos de Al Nodal, Wim Beeren, Lori J. Starr, Richard Stayton y storyboards anotados por Robert Wilson, Otis Art Institute of Parsons School of Design, Los Ángeles
- *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* (Sección Roma) de Robert Wilson. Edizioni del Teatro dell'Opera (Roma)
- *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* (Sección Colonia) de Robert Wilson. Schauspiel Köln, Suhrkamp Verlag (Frankfurt)

1983

- *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* (Sección Rotterdam) de Robert Wilson. Meulenhoff/ Landshoff (Amsterdam). Edición francesa: Editions Herscher (París)

1982

- *Drawings Distinctions: American Drawings of the Seventies* Texto de Alfred Kren, Alfred Kren Galerie, Múnich
- *The Golden Windows* Dibujos y texto de Robert Wilson y ensayos de Michael Wachsmann y Gabriel Lohnert, Städtische Galerie, Carl Hanser Verlag, Múnich

1978

- *Skulpturen von Robert Wilson* Ensayos de Cindy Lubar y Roland H. Wiegenstein, Galerie Folker Skulima, Berlín

1974

- *Robert Wilson: Designs and Sculptures* Textos de Paul Schmidt, Mary Peer, Christopher Knowles y Robert Wilson, Musée Galliera, París

BIBLIOGRAFÍA Y CENTROS DE ESTUDIO

La Bibliografía muestra los principales libros de referencia consultados en este estudio. En las Notas al final de cada capítulo —sobre todo en la primera parte— aparecen publicaciones acerca de la obra de Robert Wilson y de temas vinculados a las líneas de investigación desarrolladas. El apartado Fuentes documentales acerca de la obra de Robert Wilson presenta una selección de textos de los cuales hemos consultado todos los que hemos considerado más relevantes.

7.1 Bibliografía

La Bibliografía, que aparece a continuación, incluye los diferentes campos del arte en los que se desarrolla el trabajo de Wilson. De este modo aparecen varias secciones principales: Artes escénicas, audiovisuales y plásticas (con especial atención a las vanguardias, lo experimental, lo contemporáneo y las disciplinas de este artista), así como estética, literatura comparada, metodología, y creadores/artistas. Al final aparece la documentación empleada como base de nuestra propuesta de una investigación posterior acerca de los posibles vínculos entre Robert Wilson y la vanguardia teatral española.

Todos los títulos consultados han sido ordenados por orden alfabético en dos categorías finales: *Bibliografía general/Referencias*, *Bibliografía específica/Robert Wilson en España*.

Bibliografía general/Referencias

- ALEXANDRIAN Sarane, *Surrealist Art*, Thames and Hudson, Nueva York, 1992
- AMERICAN COLLEGE, *The American Theatre/A Cultural Process*, American College, The Festival, Washington D.C., 1969
- ARONSON Arnold, *American Set Design 1*, Theatre Communications Group, Nueva York, 1985
- ARTAUD Antonin, *The Theater and Its Double*, Grove Press, 1958
—Antonin Artaud. *Selected Writings*. SONTAG Susan (editora)
—*El cine*, Alianza Editorial, Madrid 1988 (Editions Gallimard, París, 1961)
- ASHTON Dore, *Artists on Art/Twentieth Century*, Pantheon Books, Nueva York, 1985
- ATKINS Robert, *Art Speak/A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, Abbeville Press Publishers, Nueva York, 1990
- BABLET, Dennis *Les révolutions scéniques au Xxe.siecle*, Société Int. d'rt du Xxe. siècle, 1975
—*Les voix de la création théâtrale*, Centre Nationale de Recherches, Scientifiques, París, 1979
- BALANCHINE George, *Choreography by George Balanchine. A Catalogue of Works*, Eakins Press Foundation Book, Viking, Nueva York, 1984
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, París, Suil, 1970
—*Camera Lucida. Reflections on Photography*, Strauss and Giroux, NY, 1981
—*Elements of Semiology*
—*Image-Music-Text*
—*Writing Degree Zero*
- BATTCOCK Gregory, NICKAS Robert (editores), *The Art of Performance/A Critical Anthology*, E.P. Dutton, Nueva York, 1984
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, ARGULLOL Rafael (introducción), Círculo de Lectores, Barcelona, 1992
- BAZIN André, *What is Cinema?*, University of California Press, Los Ángeles, 1992 (The Regents of the University of California, Los Ángeles, 1967)
- BENNET Benjamin, *Modern Drama & German Classicism/Renaissance from Leasing to Brecht*, Ithaca/Londres, 1986 (primera edición 1977)
- BENTLEY Eric, *The Theory of Modern Stage/An Introduction to Modern Theatre and Drama*, Penguin Books, Nueva York, 1992 (primera edición: Penguin Books, 1968)
[Adolph Appia, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, E. Gordon Craig, Luigi Pirandello, Bernard Shaw, Konstantin Stanislavski, Richard Wagner, W.B. Yeats, Émile Zola, Georg Brandes, Arnold Hauser, George Lukács, Romain Rolland, Alexis de Tocqueville]
- BIRRINGER Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991
- BONT Dan, *Escenotecnia en teatro, cine y TV*, LEDA, Barcelona, 1981
- BOZAL Valeriano, *Los primeros diez años/1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo*, Visor, Madrid, 1991
- BRADBURY Leo, *The World in a Frame: What We See in Film*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1984

- BRATER Enoch, COHN Ruby, *Around the Absurd/Essays on Modern and Postmodern Drama*, The University of Michigan Press, Michigan
- BRECHT Bertolt, (John Willet, traductor), *Brecht on Brecht*, Hill and Wang (primera edición: Suhrkamp Verlag, 1957)
- BRETON André, *Communicating Vessels*, University of Nebraska Press, Lincoln/Londres, 1990 (*Communicants*, Editions Gallimard, 1955)
- BROOK Peter, *The Empty Space*, Atheneum, Nueva York, 1989 (primera edición: 1968)
—*The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*, Theatre Communications Group, NY, 1995
- The Shifting Point. Theatre, Film, Opera 1946-1987*, Communications Group, NY, 1987
- Threads of Time*, Counterpoint, Washington, DC, 1998
- BRUSTEIN Robert, *Reimagining American Theatre*, Hill and Wang, Nueva York, 1991
- C.U.P., *The Cambridge Guide to the Theatre*, Cambridge University Press, 1992
- CARR Cynthia, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan, Nueva Inglaterra, 1993
- CONNOR Steven, *Postmodernist Culture/An Introduction to Theories of the Contemporary*, Basil Blackwell, Oxford and Cambridge, Massachusetts, 1990 (primera edición: 1989)
- CHIPP Herschel B., *Theories of Modern Art (A Source by Artists and Critics)*, University of California Press, Los Ángeles, 1984 (The Regents of the University of California, 1968)
- CHOCRON Isaac, *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano*, Ed. Laia, Barcelona, 1984
- DELGADO María M., HERITAGE Paul, *In Contact with Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1996
[Augusto Boal, Peter Brook, Ion Caramitru, Lev Dodin, Declan Donellan/Nick Ormerond, María Irene Fornés, Jorge Lavelli, Robert Lepage, Jonathan Miller, Ariane Monouchkine, Yukio Ninagawa, Lluís Pasqual, Peter Sellars, Peter Stein, Giorgio Strehler, Jatinder Verma, Robert Wilson]
- DIAMONSTEIN Barbaralee, *Inside the Art World (Conversations with Barbaralle Diamonstein)*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1994
- DOMERGE Denise, *Artists Design Furniture*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1984
- FRANCK Jotterand, *El nuevo teatro norteamericano*, Barral Editores, Barcelona, 1971
- FRENCH Samuel (editor), *The American Theater: A Sum of its Parts [1700/1969]*, Samuel French, Nueva York, 1971
- GILMAN Richard, *The Making of Modern Drama*, Da Capo Press, Nueva York, 1987
[Georg Büchner, Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Chéjov, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Peter Handke]
- GOLDBERG RoseLee, *Performance Art/From Futurism to the Present*, Harry N. Abrams Publishers, Nueva York, 1988
- GONZÁLEZ REQUENA Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1992
Jacobson, R. *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Madrid, 1975, págs.352-358
Habermas, J. "La modernidad, un proyecto incompleto", (*La posmodernidad*), Kairós, Barcelona
Lyotard, J.F. *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid [*La condición postmoderna*, Minuit, París, 1979]
- GOODMAN John (editor), *British Theatre Design/The Modern Age*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1989
- GORDON CRAIG Edward, *El arte del teatro*, Gaceta, México, 1987
- GORDON Lois, *The World of Samuel Beckett 1906-1946*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1996
- GRAHAM Martha, *Blood Memory: An Autobiography*, Doubleday, Nueva York, 1991
- GREENBERGER Howard (editor), *The Off-Broadway Experience*, Prentice-Hall, Nueva York, 1971
- GRIFFITHS Trevor R., WOODS Carole, *Theater Guide*, Bloomsbury, Londres, 1989
- GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, Lausanne, 1971
—*Teatro laboratorio*, Tusquets, Barcelona, 1970
- GUERNSEY Otis L., *Curtain Times/The New York theater 1965/1987*, Applause Publishers, Nueva York, 1987

- HALL Doug, FIFER Sally Jo, *Illuminating Video/An Essential Guide to Video Art*, Aperture/Bay Area Video Coalition, Nueva York, 1993
- HARDISON Felicia, *The History of World Theater* [de la Restauración inglesa a la actualidad], The Continous Publishing Company, Londres, 1992
- HELPERN Alice, *The Technique of Martha Graham*, Morgan & Morgan Nueva York, 1994
- HORMIGÓN José Antonio (editor), *Meyerhold: textos teóricos*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1992
- HOROSKO Marian, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, Chicago Review Press, Chicago, 1991
- HUGHES Glenn, *A History of the American Theatre* [1700/1950], Samuel French, 1951
- HUXLEY Michael, WITTS Noel (editores), *The Twentieth Century Performance Reader*, Routledge, Londres
- IONESCO Eugène, *Present Past Past Present. A Personal Memoir*, Grove Press, Nueva York, 1971 (*Pressé passé Passé présent*, Mercure de France, 1968)
- JAMESON Frederic, *Postmodernism/Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 1992 (primera edición: 1991)
- JOACHIMIDES Christos J., ROSENTHAL Norman (editores), *American Art in the 20th Century/Painting and Sculpture 1913/1993*, Prestel-Verlag, Múnich, 1993
- JONES Robert T. (editor), *Music by Philip Glass*, Dunvagen Music Publishers, Nueva York, 1987
- JOWITT Deborah, *Time and the Dancing Image*, Morrow, Nueva York, 1988
- KANDINSKY Vassily, *De lo espiritual en el arte*, Alianza Forma, Madrid, 1985
- KANTOR Tadeusz, *Le théâtre de la mort*, L'Age d'homme, Lausanne, 1977
- KATZ Steven D., *Film Directing/Shot by Shot/Visualizing from Concept to Screen*, Michael Wiese Productions/Focal Press, California, 1991
- KAYE Nick, *Postmodernism and Performance*, St. Martin Press, Nueva York, 1994
- KIRBY Michael, *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1987
- KOSTELANETZ Richard, *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, Da Capo, NY, 1998
- LESSING Gotthold Ephraim, *Dramaturgia de Hamburgo*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993
- LETZLER COLE Susan, *Directors in Rehearsal*, Routledge, Nueva York, 1992
[Robert Wilson, Peter Sellars, Richard Foreman, Lee Breuer, Elinor Renfield, Elizabeth LeCompte, JoAnne Akalaitis, Emily Mann, María Irene Fornés]
- LEVIN Kim, *Beyond Modernism/Essays of Art from the 70s and 80s*, Harper-Row Publishers, Nueva York, 1988
- LITTLE Stuart W., *Off-Broadway/The Prophetic Theatre/A Dramaturg History from 1952 to the Present* [Living Theatre, Edward Albee, págs. 59-63; Joseph Papp, págs. 64-69], Coward, McCann & Geoghegan, Nueva York, 1972
- LOEFFLER Carl E., TONG Darlene, *Performance Anthology* (Source Book of California Performance Art), Last Gap Press/Contemporary Arts Press, San Francisco, 1989
- LUCIE-SMITH Edward, *Movements in Art since 1945*, Thames and Hudson, Nueva York, 1984; Thames and Hudson, Nueva York, 1969).
- MARCHAN FIZ Simón, *La historia del cubo/Minimal art y Fenomenología*, Rekalde, Bilbao, 1994
—*Del arte objetual al arte concepto*, Akal, Madrid, 1990
- MARRANCA Bonnie, DASGUPTA Gautam, *Interculturalism and Performance*, Performance Art Journal Publications, Nueva York, 1991
- MARTIN Jacqueline, *Voice in Modern Theatre*, Routledge, Nueva York, 1991
- MARTINEZ TORRES Augusto, *El cine norteamericano en 120 películas*, Alianza, Madrid, 1992
- MARVEY David, *The Condition on Postmodernity*, Basil Blackwell, Cambridge, Massachussets, 1992 (primera edición: 1990, segunda edición: 1991)
- MAYO Marti, *Other Realities. Installations for Performance* Contemporary Arts Museum, Houston, 1981
- McNAMARA Brook, DOLAN Jill, *The Drama Review* [teatro de vanguardia 1956/1986], UMI Research Press, 1986
- MEYERHOLD Vsevolod, *Teoría teatral*, Fundamentos, Madrid, 1971
- MIGNOT Dorine, *The Luminous Image*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984

- MÜLLER Heiner, (Carl Weber, edición/traducción), *Explosion of a Memory. Writings by Heiner Müller*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York, 1989
- —Cemento, *Camino de Wolokolasmk*, Asociación de Directores de Escena, Madrid, 1992
- NORTON & CNY, *The American Theatre/As Seen by its Critics* [1752/1934], Norton & Cny, Nueva York, 1934
- OLIVA César, TORRES MONREAL Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1990
- PASSUTH Krisztina, *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, Londres, 1985 (primera parte, Thames & Hudson, 1982/83)
- PAVIS Patrice, *Diccionario de teatro/Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1983 (*Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Editions Sociales, París, 1980)
- PÉREZ ORNIA José Ramón, *El arte del vídeo*, RTVE-Serbal, Madrid, 1991
- PHILLIPS Lisa, *High Styles/Twentieth Century American Design*, Whitney Museum, Nueva York, 1985
- PIJNAPPEL Johan (editor), *World Wide Video*, Art & Design Magazine, VCH Publishers, Londres, 1993
- PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique 1920-1966*, Ecole Nationale Supérieur d'Architecture, Bruselas, 1972
- POGGI Emil John, *Theatre in America/The Impact of Economic Forces* [1870/1967], Cornell University, 1968
- PRICE Julia S., *The Off-Broadway Theater* [Jerry Talmer, Leo Garen, Ted Mann, Gene Frankel, Kip Hastings, James Spicer, Judith Malina, págs. 20, 30, 40, 50], The Scarecrow Press, NY, 1962
- RAE Kathy, MIGNOT Dorine, *The Arts for TV*, Museum of Contemporary Arts, Los Ángeles / Stedelijk Museum, Amsterdam
- RATCHIFFE Michael, *Plays* [*Alceste* de Robert Wilson], Massachussets, 1986
- REINELT Janelle G., ROACH Joseph R., *Critical Theory and Performace*, University of Michigan Press, 1992
- RIMBAUD Arthur, *Poesías*, Poesía Hiperión, Madrid, 1991
- RONN Smith, *American Set Design 2*, Theatre Communications Group, Nueva York, 1991
- ROOSE-EVANS, *Experimental Theatre*, Avon Librerary Books, Nueva York, 1971
- SAYRE Henry M., *The Object of Performance/The American Avant-Garde Since 1970*, University of Chicago Press, 1989
- SCHLEMMER Oscar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza*, Paidós, Barcelona, 1987
- SIEGEL Jeanne, *Art Talk/The Early 80s*, Da Capo Press, Nueva York, 1988
- SIEGEL Marcia B., *The Shapes of Change. Images of American Dance*, University of California Press, Berkeley, 1985
- STANGOS Nikos, *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson, Londres, 1991 (Penguin Books, Nueva York, 1974)
- STRASBERG Lee, *Un sueño de pasión/La elaboración del método*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1989
- SZYMBORSKA Wilsława, *Sounds, Feelings, Thoughts*, Princeton, University Press, NJ, 1981
- UBERSFELD Anne, *Semiótica teatral* [*Lire le Théâtre*], Cátedra, Madrid, 1989
- Baudrillard, J.L. *Le systèeme des objects*, Gallimard, París, 1968
- Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1973
- Derrida, J. *L'écriture et la différence*, Seuil, París, 1967
- Greimas, A.J. *Semántique structurale*, Larousse, París, 1968
- Jacobson, R. *Essais de linguistique générale*, Minuit, París, 1963
- Lotman, Y. *La structure du texte artistique*, Gallimard, París, 1973
- Metz, C. *Langage et cinéma*, Larousse, París, 1971
- Propp, V. *La morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974
- Souriau, E. *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, París, 1950
- VATTIMO G. y otros, *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990
- VAUGHAN David, *Merce Cunningham: Fifty Years: Chronicle and Commentary*, Aperture Foundation, New York, 1999
- VAUGHAN Stuart, *A Possible Theatre*, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1969

- VIOLA Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House/Writings 1973-1994*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995
- VV AA (María N. Pardo, traducción/adaptación), *El teatro norteamericano desde sus orígenes*, Grupodis, Madrid, 1984
- VV AA, *Bienal de la Imagen en Movimiento'90*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990
- VV AA, *El pasado en el presente: el revival de las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987
- VV AA, *Teatro norteamericano*, Aguilar, Madrid, 1968
- VV AA, *Televisión y vídeo de creación en la Comunidad Europea*, Consorcio para Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid, 1992
- VVAA, *Directores de escena*, Cuaderno 23/El Público nº43, Madrid, abril 1987
- VVAA, *Luca Ronconi*, Cuaderno 30/El Público nº53, Madrid, octubre 1988
- VVAA, *Peter Brook*, Cuaderno 8/El Público nº25, Madrid, octubre 1985
- VVAA, *Richard Foreman*, Cuaderno 17/El Público nº37, Madrid, octubre 1986
- VVAA, *Strindberg/Bergman*, Cuaderno 12/El Público nº30, Madrid, marzo 1986
- VVAA, *Tadeusz Kantor*, Cuaderno 11/El Público nº29, Madrid, febrero 1986
- WILSON Garff B., *The 3 Hundred Years of American Drama and Theatre*, Prentice-Hall International, Nueva York, 1982
- ZURBRUGG Nicholas, *Post-Modernism and the Multi-Media Sensibility* "Heiner Müller's *Hamletmachine* and the Art of Robert Wilson".

Bibliografía específica/Robert Wilson en España

Publicaciones

- CALVO SERRALLER Francisco, *Del futuro al pasado/Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Forma, Madrid, 1990 (Alianza, 1988)
- EQUIPO RESEÑA, Luis Urbez (editor), *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1989
- FERNÁNDEZ TORRES Alberto (coordinación), *El teatro independiente español*, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, 1987
- LINDERS Jan (editor), *Robert Wilson/Convidados de piedra*, Círculo de Bellas Artes, Festival de Otoño, Madrid, 1992
- OLIVA César, *El teatro desde 1936 (Historia de la literatura española actual III)*, Editorial Alhambra, Madrid, 1989
- PÉREZ COTERILLO Moisés, FERNÁNDEZ LERA Antonio (coordinación), *Bob Wilson/the Knee Plays: las bisagras de the CIVIL warS*, Cuaderno 7/El Público, Madrid, septiembre 1985
- RUIZ RAMÓN Francisco, *Historia del teatro español del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977
- TORRENTE BALLESTER Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1968

Prensa

- ABELLÁN Joan, "El juego de nunca acabar", El Público nº89, Madrid, marzo/abril 1992
- ALEIXANDRE Vicente, "Federico", *Federico García Lorca/Obras completas*, Tomo II, Editorial Aguilar, Madrid, 1994
- BENACH Joan-Anton, "Visita hombre blanco, nosotros no comprender", La Vanguardia, Barcelona, 18/7/86
- BENÍTEZ REYES Felipe, "El poeta inocente", El País, Madrid, 3 enero 1998
- BENTIVOGLIO Leonetta, "Teatro-danza: descripción de un paisaje", El Público nº76, Madrid, enero/febrero 1990
- BUCI-CLUCKSMANN Christine, "Miradas de José Bergamín/Variaciones barrocas sobre un rostro", Creación nº3, Madrid, mayo 1991
- CALVO SERRALLER Francisco, "El resplandor trágico de Bob Wilson", El País, 28/9/92
- CAMPANY María Aurelia, *Método y contenido (La experiencia teatral)*, Ponencia en el Festival Cero de San Sebastián, Primer Acto nº123/124, Madrid, agosto 1974
- CEREZO Francisco A., "Cesc Gelabert" en el reportaje "Catálogo de existencias", El Público nº76, Madrid, enero/febrero 1990

- DAHAN-CONSTANT Bernard, "Del taller a las tablas/Eduardo Arroyo y el teatro", en *Bantam* de Eduardo Arroyo, El Público nº76, Madrid, enero/febrero 1990
- DIAGO Nel, "Canto acuático de Carles Santos", El Público nº78, Madrid, mayo/junio 1990 —"Bailar un cuadro", El Público nº84, Madrid, mayo/junio 1991.
- EL PERIÓDICO, "The Civil Wars, sueño imposible de Bob Wilson", El Periódico, Barcelona, 23/5/85
- Ensayo Uno, *El compromiso del actor ante el TI*, Pípirijaina nº5, Madrid, julio 1974
- FÁBREGAS Xabier, *Teatro comercial, teatro independiente, teatro de aficionados*, Serra d'Or 120, Barcelona, septiembre 1969
- FERNÁNDEZ SANTOS Ángel, "The Black Rider/Talento caníbal", El País, Sevilla, 10/7/92
- FERRER Esther, "El bazar teatral de Bob Wilson", El País, Madrid, 21/12/91
- FONDEVILA Santiago, "Iago Pericot, el dictado de la belleza", El Público nº78, Madrid, mayo/junio 1990
- GALLÉN Enric, "Un modelo de literatura dramática para los noventa", prólogo para *Caricias y Elsa Scheneider*, El Público nº86, Madrid, septiembre/octubre 1991
- GARCÍA MONTERO Luis, "El valor de las metáforas", El País, Madrid, 3 enero 1998
- GÓMEZ Rosalía, "Inocular desasosiego", El Público nº78, Madrid, mayo/junio 1990
- GUILLÉN Jorgue, "Federico en persona", *Federico García Lorca/Obras completas*, Tomo I, Editorial Aguilar, Madrid, 1993
- HARO TECGLÉN Eduardo, "Pintura, poesía y ambigüedad", El País, Madrid, 28/9/92
- HEVIA Elena, "Wilson, la experiencia del trabajo con niños autistas", Noticiero Universal, Barcelona, 23/5/85
- HORMIGÓN Juan Antonio, *Los teatros independientes, en la encrucijada*, Informaciones, Madrid, 25 marzo 1976
- JARQUE Fietta, "Bob Wilson presenta en Sevilla un 'Hamlet' que considera el mayor desafío de su carrera", El País, Madrid, 1/3/96 —"¿Ser o no ser?, Sevilla, El País, 1/3/96
- LADRA David, "Bob Wilson en el Centro Dramático Nacional", Primer Acto nº246, Madrid, noviembre-diciembre 1992
- LAGARDERA Juan, "Bob Wilson expone su obra artística en el IVAM de Valencia", La Vanguardia, Barcelona, 21/9/92
- LÓPEZ MOZO José Luis, *Bergamín y la cuadratura del círculo*, Cuaderno 39/El Público nº67: "José Bergamín: un teatro peregrino", Madrid, abril 1989
- LÓPEZ-MOZO Jerónimo, *Las relaciones autor-grupo*, Pípirijaina nº5, Madrid, julio 1974
- MARTÍNEZ Leandro, "Sesión monográfica dedicada al polifacético Robert Wilson en la Muestra Imagenueva", El Día, Zaragoza, 1985
- MIRALLES Alberto "La progresiva domesticación de la vanguardia teatral durante la transición política española", CNNTE, Madrid
- MOLINA FOIX Vicente, "Robert Wilson", *Bienal de la Imagen en Movimiento'90*, Comisario y director del catálogo: José Ramón Pérez Ornia), MNCARS, Madrid, 1990
- MONLEÓN José, *Del teatro de cámara al teatro independiente*, Primer Acto nº123/124, Madrid, agosto/septiembre 1990
- MUÑOZ Virginia, "Bob Wilson explicó el sentido de su obra en el Cervantes", Sur, Málaga, 1985
- NIEVA Francisco, "La lección de Bob Wilson", Abc, Madrid, 27 octubre 1987 —"Teatro del siglo XXI", El Público nº77, Madrid, marzo/abril 1990
- ORDÓÑEZ Marcos, "Bob Wilson, el americano imposible", El Correo Catalán, Barcelona, 2/5/85
- PÉREZ COTERILLO Moisés, Editorial, Pípirijaina nº1, Madrid, marzo 1973 —"Tadeusz Kantor", El Público nº82, Madrid, enero/febrero 1991
- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, "Vanguardia de la cotidianidad", El Público nº93, Madrid, noviembre/diciembre 1992
- PÉREZ ORNIA José Ramón, *El arte del vídeo/Introducción a la historia del vídeo experimental*, RTVE/Serbal, Madrid, 1991
- RISCO Antonio, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El ruego ibérico*, Editorial Castalia

- RODRÍGUEZ BLANCO Julio, "Edipo, por los ojos", El Público nº86, Madrid, septiembre/octubre 1991
—"Radiografía de una neurosis", El Público nº81, Madrid, noviembre/diciembre 1990
- RUBIO José Luis Rubio, "El gran sueño de Wilson", Cambio 16, Madrid, 27/5/85
- SAGARRA, Joan de, "Escándalo en Monjuïc", El País, Barcelona, 18/7/86
- SANCHIS SINISTERRA José, *Las dependencias del teatro independiente*, Primer Acto nº121, Madrid, junio 1970
- SAUMELL Mercè, "Einstein on the beach/Relatividad y naturalezas muertas", El Público, nº93, Madrid, noviembre-diciembre 1992
- SORELA Pedro, "La dramatugia está en el gesto, dice Bob Wilson", El País, Madrid, 22/9/92
- TORRES MONREAL Francisco, "La embriaguez del juego", El Público nº79, Madrid, julio/agosto 1990
- TORRES Rosana, "Bob Wilson afirma que a través de la imagen se realizará una renovación estética del teatro", El País, Madrid, 23/5/85
- VALENZUELA Alfredo, "El miedo como fuente del teatro", El País, Barcelona, 25 julio 1988
- VALIENTE Pedro, "El ilusionista que fabricó greguerías", El Periódico, Zaragoza, 1993
—"Nuevo teatro alternativo para Madrid", El Público nº82, Madrid, enero/febrero 1991
—"Infiernos concéntricos", El Público nº82, enero/febrero 1991
- VERA Gerardo, *El escenario y los grupos de TI*, Pipirijaina nº3, Madrid, mayo 1974
- VV AA, *Federico García Lorca*, Cuaderno 20/El Público nº40, Madrid, enero 1987
- VV AA, *Viaje al teatro de Francisco Nieva*, Cuaderno 21/El Público nº41, Madrid, febrero 1987

7.2 Centros de estudio

La investigación que sirve como base documental para la presente trabajo se ha realizado en su mayor parte a lo largo de los últimos cinco años en Estados Unidos.

Estados Unidos

Centros de estudio en Estados Unidos en los que se ha llevado a cabo la presente investigación acerca de la obra de Robert Wilson:

- BYRD HOFFMAN FOUNDATION
155 Wooster Street 4F
New York NY 10012
Tel. 212.6200220 Fax 212.6270129
Fundación, archivo y oficina de Robert Wilson
Directora: Linda Jackson
Archivista: Geoffrey Wexler
- WATERMILL CENTER
Water Mill, Long Island, New York
Tel. 516.7264628 Fax 516.7264525
Directora: Linda Jackson
- COLUMBIA UNIVERSITY
Library of Rare Books and Manuscripts
Butler Library, Sixth Floor
Columbia University New York NY 10027

Tel. 212.8548480
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Rudolph Ellenbogen

- LINCOLN CENTER LIBRARY FOR THE PERFORMING ARTS
Theater on Film & Tape Archives
111 Amsterdam Avenue New York NY 10023
Tel. 212.8701641
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Susan Bennet
- LINCOLN CENTER LIBRARY FOR THE PERFORMING ARTS
The Dance Collection, Research Division
111 Amsterdam Avenue 3 FL New York NY 10023
Tel. 212.8701657
Videos de obras de Robert Wilson
- NEW YORK PUBLIC LIBRARY
Theater Research Collection
111 Amsterdam Avenue New York NY 10023
Responsable: Dorothy Swerdlow
- BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC
30 Lafayette Avenue Brooklyn New York 11217
Tel. 718.6364111
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Madeline Mitchel
- THE KITCHEN
512 West 19th Street
New York NY
Tel. 212.2555793
Colección de vídeos de Robert Wilson
Directora: Elise Bernardt

Centro de estudio consultado:

- HARVARD UNIVERSITY
Harvard College Library
Harvard Theater Collection
Cambridge Massachusetts 02138
Tel. 617.4952445
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Jeanne T. Newlin

Alemania

Centro de estudio consultado:

- GIESSEN UNIVERSITY
Department of Interdisciplinary Theatre Studies
Justus Liebig Universität Giessen
Karl Glockner Strasse 21A 6300 Giessen

Tel. 641.7022381
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Andrej Wirth

Francia

Instituciones consultadas:

- L'OPERA DE PARIS, PARÍS
- L'ODEÓN-THÉÂTRE DE L'EUROPE, PARÍS
- MC93 BOBIGNY, PARÍS
- THÉÂTRE DE NANTERRE-AMANDIERS, PARÍS
- THÉÂTRE VIDY, LAUSANNE

Italia

Instituciones consultadas:

- TEATRO DELLA PERGOLA, FLORENCIA
- CHANGE PERFORMING ARTS, MILÁN
- PICCOLO TEATRO, MILÁN

España

Centro de estudio en España en el que se ha llevado a cabo la presente investigación acerca de la obra de Robert Wilson:

- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL
Ministerio de Educación y Cultura, INAEM
Capitán Haya 44, Madrid
Tel. 91.5723311
Archivista: Antonio Fernández Lera

Centros de estudio e instituciones consultadas:

- ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
Avda. Nazaret 2 28009 Madrid
Tel. 91.5044342 Fax 91.5741138
Director: Juan José Granda
- INSTITUT DEL TEATRE
Sant Pere més baix 7 08003 Barcelona
Tel. 93.2682078 Fax 93.2681070
Director: Pau Monterde
- FESTIVAL DE OTOÑO
Plaza de España 8, plata 1 28008 Madrid
Tel. 91.5802575 Fax 91.5802565
Directora: Alicia Moreno
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MÁLAGA
Ramón Marín s/n 29012 Málaga
Tel. 95.2224109 Fax 95.2212993

Director: Francisco Rodríguez

- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
Santa Isabel 52 28012 Madrid
Tel. 91.5281611
- BIBLIOTECA NACIONAL
Paseo de Recoletos 20-22 28071 Madrid
Tel. 91.5807800 Tel. (Teatro) 91.5807823 Fax 91.5775634
Director: Luis Alberto de Cuenca y Prado
- PIC/PUNTOS DE INFORMACION CULTURAL
Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica
Plaza del Rey 1 28004 Madrid
Tel. 91.5221133 Fax 91.5326843